Postverlagsort Regensburg

MUSIK IM KRIEGE

Organ des Amtes Musik

beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Zugleich amtliche Musikzeitschrift des Amtes Feierabend in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und des Amtes Deutsches Volksbildungswerk in der Deutschen Arbeitsfront.

Gemeinschaftszeitschrift

für die Dauer des Krieges vereinigt aus

„Die Musik" 36. Jahrgang Max Hesses Verlag, Berlin	„Zeitschrift für Musik" 111. Jahrgang Gegründet 1834 von Robert Schumann Gustav Bosse Verlag, Regensburg
„Allgemeine Musikzeitung" 71. Jahrgang Breitkopf & Härtel, Leipzig	„Neues Musikblatt" 23. Jahrgang B. Schotts Söhne, Mainz

2. Jahrgang

Heft 1/2 1944 April/Mai

Geschäftsstelle: „Musik im Kriege", Berlin-Halensee, Joachim-Friedrichstraße 38

MUSIK IM KRIEGE

Organ des Amtes Musik

beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Zugleich amtliche Musikzeitschrift des Amtes Feierabend in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und des Amtes Deutsches Volksbildungswerk in der Deutschen Arbeitsfront.

Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung.

Herausgeber und Hauptschriftleiter Dr. phil. habil. Herbert Gerigk.

Heft 1/2 April/Mai 1944 2. Jahrgang

Mozarts Wiegenlied.

Berichtigung einer jüdischen Fälschung.

Von Herbert Gerigk, Berlin.

Kürzlich ging über die deutschen Rundfunksender ein Zwiegespräch über Sinn und Bedeutung des Köchel-Verzeichnisses für die Registrierung der Werke Mozarts. Als Schlußpointe wurde die Frage nach der Köchelnummer des *Wiegenliedes* gestellt. Da hieß es dann, daß dieses Lied zwar ehemals eine Köchelnummer gehabt hat, daß es sich jedoch inzwischen als *unterschobene* Komposition erwiesen habe, deren Urheber ein sonst gänzlich unbekannt gebliebener Bernhard Flies sei. Wir wollen versuchen, der Geschichte des Liedes in Kürze nachzugehen.

Mozarts Vertonung des Wiegenliedes „Schlafe, mein Prinzchen" ist neben dem „Veilchen" seine meistgesungene Liedschöpfung. Es wurde lange nach Mozarts Tode (im Jahre 1828) aus seinem Nachlaß erstmals veröffentlicht und zwar im Anhang der Mozart-Biographie *von Nissens*, der die Witwe Mozarts geheiratet hatte. In der hier vorliegenden Fassung kam das Wiegenlied auch in die Gesamtausgabe, wobei der Herausgeber Nottebohm lediglich eine textliche und zwei musikalische Unebenheiten retuschiert hatte. Bis zum Jahre 1892 sind Zweifel an der Echtheit des Liedes nicht aufgetaucht, und es gelangte unter Mozarts Namen zu einzigartiger Beliebtheit.

Da veröffentlichte der Jude Max *Friedlaender* 1892 in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft einen Aufsatz, in dem er als Textdichter endgültig *Friedrich Wilhelm Gotter* nachwies, dessen Autorschaft bis dahin keineswegs gesichert war. Da Friedländer den Text des Wiegenliedes als einen Bestandteil des Gotterschen Schauspiels „Esther" feststellte, das 1795 veröffentlicht wurde, gelangte er zu dem Schluß, daß Mozart nicht der Komponist des Liedes gewesen sein könne; denn er starb ja bereits im Dezember 1791. Als ursprüngliche musikalische Vorlage glaubte er die Vertonung eines Meininger Musikers *Friedrich Fleischmann* aus dem Jahre 1796 heranziehen zu dürfen, der er eine „gewisse Ähnlichkeit" mit der angeblichen Vertonung Mozarts zuschrieb.

Nach dem Erscheinen des Aufsatzes von Friedlaender nahm der hervorragende Mozartkenner Joh. Ev. *Engl* in dem 13. Jahresbericht des Mozarteums in Salzburg (1893, S. 67 ff.) dagegen Stellung. Er bezweifelte die unbedingte Richtigkeit der Feststellung Gotters als Textdichter, weil das Wiegenlied schließlich auch eine Einlage fremder Herkunft für das Schauspiel „Esther" gewesen sein kann. Da aber das Schauspiel „Esther" von Gotter selbst 1789 schon in Weimar vorgelesen wurde, besteht durchaus die Möglichkeit, daß der Text Mozart noch zur Kenntnis gelangt sein kann. Den bescheidenen, der Mitwelt sonst durch sein Schaffen kaum bekannt gewordenen Musiker Fleischmann als den eigentlichen Urheber eines Liedes bezeichnen zu wollen, das zu den schönsten Schöpfungen der Gattung gehört, wies Engl mit Recht zurück. Vor allem überzeugt auch sein Hinweis auf das Verantwortungsgefühl Konstanze Mozarts, die bei einem Verdacht der Unechtheit das Lied sicher nicht in den Anhang der Biographie aufgenommen haben würde.

Eine Eigenschrift Mozarts ist für dieses Lied nicht nachweisbar. Aus den Papieren des Verlegers Joh. Anton *André*, der zahlreiche Manuskripte Mozarts besaß, ist folgende Erklärung *von Nissens* bekannt geworden: „Indem ich dem Hrn. Hofrath J. A. André dieses Musikstück, Abschrift einer Abschrift, mittheile, bezeuge ich, daß hiesige Kenner der Musik, und namentlich W. A. Mozartischer, mir gesagt haben, daß sie dasselbe für W. A. Mozart's Arbeit halten, sowie es auch schon lange von Mehrers dafür gehalten worden ist. Indessen habe ich hinzuzufügen, daß die Schwester des erwähnten Tonsetzers sich nicht besinnt, je darum gewußt zu haben. Salzburg, 28. Febr. 1826. Nissen, Gatte der Witwe W. A. Mozart's."

Georg Nicolaus von Nissen starb am 24. März 1826, also vor der Drucklegung der von ihm verfaßten Biographie. Bei der Schlußredaktion ging Dr. Feuerstein in Pirna der Witwe Mozarts zur Hand. Aus dem erst 1915 teilweise bekannt gewordenen Tagebuch der Witwe Mozarts zitiert Dr. Ernst Bücken folgende Eintragung: „Am 27. September (1828) wurde an Dr. F(euerstein) ... statt des Wiegenliedes eine andere Komposition meines Mozarts beigelegt."

Es blieb aber trotzdem bei dem Wiegenlied als Notenbeilage, und im Anhange zu Nissens Mozart-

Buch heißt es in dem „Verzeichnis der in Mozarts Verlassenschaft gefundenen musikalischen Fragmente und Entwürfe, wie solches größtenteils von Abbé Maximilian Stadler verfaßt worden“ unter Nr. 18 (Abschnitt III, D, Fragmente für den Gesang): „Ein Wiegenlied in 3 Strophen, mit Begleitung von Pianoforte: Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein usw. Andante F. Es ist ganz mozartisch, naiv, originell und launig. Es ist hier als Beilage zugegeben.“

Es erscheint notwendig, diese Stellen im Wortlaut herzusetzen, weil sie die einzigen konkreten Anhaltspunkte in der ganzen Auseinandersetzung bilden. Auch Nottebohm hat bei der Aufnahme des Liedes in die Gesamtausgabe 1876 trotz der Verbesserung einiger „Verstöße“ Zweifel an der Verfasserschaft Mozarts nicht geäußert.

Friedlaender schrieb dann im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1896 (S. 69 ff.) einen zweiten Artikel über das Wiegenlied. Darin nominierte er *Bernhard Flies* endgültig als den wahren Komponisten. Beweis: ein alter Druck in einem Sammelband der Hamburger Stadtbibliothek: „Wiegenlied von Gotter in Musik gesetzt von Flies. Zu haben bei Böheim, Berlin, gedruckt bei G. F. Starcke“. Der Druck wird um 1795 datiert (inzwischen bei einem Terrorangriff vernichtet, wie die Bibliothek mitgeteilt hat; ein zweites Exemplar soll aber noch in Wien vorhanden sein). Gegen die Beweiskraft dieses Druckes sprach sich bereits Bücken in der schon oben zitierten Studie in Heft VI 1. Folge der „Beiträge zur Forschung, Studien und Mitteilungen“ des Antiquariats Jacques Rosenthal in München aus: „Wenn diese Komposition auch mit der Mozartschen übereinstimmt, so folgt daraus noch nicht, daß gerade Mozarts Werk das untergeschobene sein muß... Kann sich nicht auch der kleine Herr Flies auf Kosten des großen Mozart bereichert haben? Wir wollen — als festen Angelpunkt im Streite der Meinungen — das klare Zeugnis Konstanzes, das sie uns in ihrer Tagebuch-Notiz hinterlassen hat, gelten lassen und das kleine Blatt an dem großen Baume des Mozartschen Werkes kann weiter grünen.“

In der zweiten Auflage des Köchel-Verzeichnisses von 1905 stellte der Bearbeiter Graf von Waldersee das Lied entgegen der Ansicht Köchels zu den unterschobenen Werken, allerdings irrtümlich, wie Joh. Ev. Engl 1915 in dem 35. Jahresbericht des Mozarteums Salzburg (S. 42) berichtigte. Am 14. Mai 1905 teilte Waldersee ihm brieflich mit, daß der Bogen, der das Wiegenlied enthält, bereits ausgedruckt war, als er die Jahresberichte zur Einsicht von Engl erhielt. Es spricht zwar nicht für die Sorgfalt der Literaturverarbeitung Waldersees, daß er die Jahresberichte des Mozarteums anscheinend nicht ausgewertet hat, aber er führte wenigstens im Anhang einen Hinweis auf die von Engl vertretene Auffassung an. So gelangte das Lied — damals noch infolge eines von Waldersee auch zugegebenen Irrtums — von der K.-V.-Nr. 350 in den Anhang auf Nr. 284 f.

Der Jude Alfred *Einstein* hat für die von ihm bearbeitete 3. Auflage des Köchel-Verzeichnisses die Argumente Friedlaenders übernommen und fügt u. a. hinzu: „Daß Joh. Ev. Engl (folgt Quellenangabe) für die Echtheit des Liedes eintrat, sei als großes Kuriosum vermerkt.“ Um die Glaubwürdigkeit Konstanzes zu erschüttern, schreibt er in der Vorrede zur 3. Auflage des Köchel (S. XXVIII) über den Erwerb des Hauptteils von Mozarts handschriftlichem Nachlaß von Konstanze durch André: „Er machte seine Sache so gründlich, daß bei Konstanze nur die Reihe der Fragmente und nicht ein einziges Blättchen eines vollendeten Werkes zurückblieb; diese Verlegenheit hat dann, als es 1828 galt, Nissens Biographie durch Beilegung wenigstens *eines* unbekannten Werkes zu bereichern, zu der halb und halb gutgläubigen Beigabe des apokryphen „Wiegenliedes“ geführt.“ Das geschah im Jahre 1937. Was also selbst Hermann Abert in seinem Mozart (Bd. I, S. 815) noch offen läßt, unterstellt Einstein einfach, derselbe Einstein, der ehemals als Muster wissenschaftlicher Genauigkeit gerühmt wurde.

Des Rätsels Lösung gibt ein Beitrag in des Juden Hermann Mendel „Musikalischem Conversations-Lexikon“ 1873: „*Flies*, Bernhard, Doctor der Medicin, trefflicher Clavierspieler und Musikdilettant, geboren um 1770 zu Berlin, von jüdischen Eltern, wurde daselbst 1798 getauft.“ Es war bisher niemand aufgefallen, daß der als Autor des Wiegenliedes unterschobene Flies Jude ist. Man mache sich einmal klar, zu welcher grotesken Verfälschung jüdische Anmaßung hier geführt hat. Ein Lied, dessen Echtheit der normal empfindende Musiker niemals anzweifelte, wurde in den gedruckten Aufgaben entweder unter dem Namen von B. Flies oder auch Flies-Mozart geführt. Es nützte auch nichts, daß Alfred Heuß noch im Januar 1928 in der „Zeitschrift für Musik“ (S. 14) schrieb: „Die Geschichte von Mozarts Wiegenlied ist ein recht schamhaftes Kapitelchen im „Liederbuch“ der deutschen gelehrten Liedästhetik.“ Diese Worte bilden einen Nachtrag zu Darlegungen von Ernst Lewicki, dessen Annahme viel für sich hat, daß Mozart wahrscheinlich nur die Singstimme und den Baß des Liedes skizzenhaft notiert haben wird und daß die Mittelstimmen vielleicht von Stadler hinzugefügt wurden, so daß es von der vorliegenden Fassung des Liedes tatsächlich kein Autograph geben *kann*. Deshalb ist aber Mozart der Urheber des Liedes, und durch diese Erklärung werden auch die von Nottebohm verbesserten „Verstöße“ verständlich. Sie stammen eben nicht von Mozarts Hand. Lewicki hat seinen Freund Engl früher bereits darauf aufmerksam gemacht, daß die Schlußwendung in der Klavierstimme des Liedes übereinstimmt mit der Schlußfloskel im langsamen Satz der Haffner-Sinfonie, dort allerdings nicht in F-, sondern in D-dur, eine Äußerlichkeit zwar, aber zumindest auch kein Argument, das gegen Mozart als Urheber spricht.

Die ungelöste Frage ist die, wie der Musikdruck unter dem Namen Bernhard Flies zustande gekommen sein kann. Man wird die Möglichkeit unterstellen dürfen, daß eine Abschrift des Liedes in den Besitz des Juden gelangt ist, der als geltungsbedürftiger Musikdilettant das Lied einfach unter seinem Namen in einer kleinen Auflage drucken ließ. Bei normaler Verbreitung des Druckes müßte er auch in verschiedenen Bibliotheken vorhanden sein. Es wäre ja auch ein einzigartiger Fall, wenn ein nicht nur unbekannter, sondern auch völlig unbedeutender Musiker plötzlich *ein* Lied schriebe, das allgemein als ein Kleinod der ganzen Gattung angesehen wird.

Für uns besteht die Verpflichtung, Mozart wieder in seine Rechte einzusetzen, den Namen des Juden Bernhard Flies endgültig von dem Liede zu streichen und uns der schönen Melodie Mozarts weiterhin als eines Kleinods unserer Liedliteratur zu freuen.

Form und Gehalt.

Von Hermann Stephani, Marburg-L.

Seit einem Jahrzehnt hat auf allen Gebieten der Erziehung ein neues Ringen eingesetzt um seelische Wiederverlebendigung. Der Kunstpflege und Kunstwissenschaft sind hieraus besondere Verpflichtungen erwachsen. War in den zwanziger Jahren ein mechanisierter, oft völlig leerlaufender Betrieb von Kunst und Kunstwissenschaft, zufolge einer von der Naturwissenschaft abgeleiteten Betrachtungsweise, bis zur Unfruchtbarkeit verödet zu trockener Skelettierung, ja Atomisierung von Kunstwerken, so ist, vom Erlebnis einer werdenden Zeit beschwingt, im letzten Jahrzehnt ein neuer Wille erwacht, rationalistischem Geiste Einhalt zu gebieten, der alles für erreichbar hält, vielmehr eine neue Ehrfurcht zurückzugewinnen vor den Geheimnissen innerer Werdevorgänge. Erschließt sich auch im Formungsprozeß eines Kunstwerkes die strukturelle Endgestalt bereits dem bloßen Intellekt, so öffnen sich zu den tieferen Problemen der Kunst die Tore doch erst einem in menschlicher Ganzheit gegründeten Nacherleben, einem Innewerden der jene künstlerische Endgestalt ja erst bewirkenden seelischen Urkräfte.

Wie aber soll die Wissenschaft an diese herankommen? Ist nicht über Kunst, nun gar über Musik zu reden, ein gar aussichtsloses Beginnen? Die Frage nach dem Verständnis der Kunst mag innerhalb der bildenden Künste immerhin noch leichter zu beantworten sein. Hier treten uns ja Gegenstände der äußeren Erfahrung leibhaftig abgebildet oder doch angedeutet gegenüber; von solchen vermag dann eine kunsttheoretische oder kunstgeschichtliche Betrachtung mit Vorteil ihren Ausgang zu nehmen. Die Musik aber berührt Anschauliches, über das sich zur Not noch reden ließe, doch nur an ihrer alleräußersten Peripherie. Die Programm-Musik ist es ja, die einer Gestaltung anschaubarer Vorgänge von dieser Peripherie her seit ihren naiven Frühstadien ihr Dasein verdankt. Von dieser Peripherie nun weg, sei es von Kuhnaus Biblischen Sonaten, sei es von Richard Straußens Alpensymphonie nach innen zu, etwa zu Beethovens „Lebewohl"-Sonate, zu Liszts Symphonischen Dichtungen, zu Strauß' „Tod und Verklärung", zu Regers Romantischer Suite vergeistigt sich die Tongestaltung bereits derartig, daß unsere Begriffswelt hier vor Erklärungsversuchen einfach versagt, daß wir nur eben noch wünschen können, nicht allzuweit am Wesen dieser Werke vorbei zu reden, die Erkenntnis-Tangenten möglichst dicht an den Kreis ihres Wahrheitsgehaltes zu pressen.

Noch weiter aber, vom Andeuten hierin beschlossener Stimmungen weg nach dem eigentlichen Innenbereich der Töne zu, müßten wir denn wohl schon Dichter sein, wollten wir vor der Aufgabe einer Wesensergründung in Worten bestehen. Denn hier treffen wir auf ein letzten Endes *Un*sagbares. Entflohen der Scylla phantasieentfesselten Tonausdeutens, dem die „Musikführer" der Jahrhundertwende frönten, gerieten wir in den zwanziger Jahren in die Charybdis leerer formalistischer Abstraktionen: rationalistische Bemühungen, Musikgehalte zu deuten, verloren sich in Versuchen, deren bloße äußere Bewegungsabläufe abzuzeichnen, als sei die Gesetzmäßigkeit ihrer Motorik bereits eigentlicher Wesensgehalt der Musik. Diese wäre dann bestenfalls begrifflich zu bestimmen als geistige Prägung klanglicher Geschehnisse in Erfüllung von Gesetzen, wie sie ihr von der Natur gegeben sind.

Mit deren intellektueller Erkenntnis und Aufweisung der zugrundeliegenden Baugedanken, bei der man freilich nur allzuoft sein Genügen an der Erörterung musikantischer Handwerksfragen fand, war nun immerhin an das rein statische Problem der Kunst schon ein gutes Stück näher heranzukommen. Wir verdanken solchen Bemühungen die Erschließung von Bachs „Kunst der Fuge" für den Konzertsaal 175 Jahre nach ihrer Erstehung, wir verdanken ihr die Wiedergewinnung einer materialgerechten Tonarchitektur auf Orgel wie Cembalo aufgrund der Unbeseeltheit ihres Klangcharakters, die man offen zugestand und zum stilistischen Ausgangspunkt tonlicher Darbietung machte. Gerade an diesem Punkte aber fällt nun ein helles Licht auf eine wenig gewürdigte Tatsache. Für die musikalische Jugenderziehung verlangten Bach wie Händel ein Ausgehen nicht vom unbeseelten Cembalo —, sondern vom beseelten Tonideal des Klavichordes. Vor lauter Sich-flüchten in die Abstraktion eines konstruktiv Geistigen in die Gesetze reiner Statik oder gar bloßer Handwerksgerechtigkeit hatte man vor zwei Jahrzehnten die naturhafte Unbefangenheit verloren zum Erleben der seelischen Dynamik des Musikgehaltes, wie sie sich auswirkt bis hinein in alle Weiten eines unverkümmert naturverbundenen Gefühlslebens. Allzuviel wurden der Opfer eines kalt berechnenden seelenlosen Intellektualismus, die sich an des Halbariers Hanslicks „Tönend bewegte Form" als an der musikalischen Weisheit letzten Schluß klammerten; immer heilloser verkümmerte der gesamtmenschliche Erlebnisgrund bei Nachschaffenden wie in damals erscheinenden Musikbüchern.

Die Zeit war wieder reif geworden, sich eines Goethe-Wortes zu erinnern: „Alles ist mir verhaßt, was mich nur belehrt, ohne mich zu beleben." Und eines Schumann-Wortes: „Ich hasse alles, was nicht vom innersten Drange kommt." Über die Erscheinungslehre, die Phänomenologie von der Musik-Struktur hinaus galt es endlich wieder vorzustoßen zu einer Lehre vom Wesen eines die menschliche Ganzheit aufrufenden Erlebnisgehaltes; es galt, wiederum zu jenem seelischen Kern durchzustoßen, auf den alle Kunstphänomene ja nur hindeuten, nicht allein also die äußeren Verkrustungserscheinungen des Gestalt*gewordenseins* ins Auge zu fassen, sondern die inneren Gestalt*werdungs*kräfte zu erneutem Erlebnis zu bringen. Offenbart sich doch auch dem Tonschöpfer, bevor sein Werk zu struktureller Durchformung ausreift, die zum Leben drängende Tonwelt zunächst von ihrem Ursprung her als eine Dynamik innerer Werdevorgänge.

Gewiß war das Pendel seit dem Zeitalter der Empfindsamkeit, nun gar im 19. Jahrhundert allzuweit nach einer Musik als Prägung bloßen „Ausdrucks" hin ausgeschlagen; ja, die Ästhetik der Jahrhundertwende wies ausdrucksfreie Musik geradezu als unsittlich zurück. Gegenüber solcher Einseitigkeit hätte die Betonung eines Lebens aus eigener statischer Gesetzlichkeit in den zwanziger Jahren beinahe als gesunder Rückschlag begrüßt werden können, wäre sie nicht allzuoft intellektueller Anmaßung bei seelischer Dürftigkeit erwachsen, hätte sie sich nicht unter Führung von Nicht-Ariern vielfach in geradezu

erschütternder Verwüstung und Vergreisung der Gemütskräfte des deutschen Volkes ausgewirkt.

So obliegt denn unserer Zeit die Aufgabe, zu einem gleichgewichtigen Kräfteaustausch zwischen Statik und Dynamik in Musik und Schrifttum die Bahn frei zu machen, von einem Sichgenügenlassen an bloßen Nachweisen formaler Klangbeziehungen den Weg zurückzufinden zu einer Deutung der Musik als künstlerischer Gestaltung von seelisch Wesenhaftem.

Wie richtig hat doch die doppelte Polarität dieser beiden Grundprinzipien des Schaffens bereits Martin Luther gesehen, wenn er meinte, bisher hätten die Meister es gemacht, wie die Musik es wollte nach der ihr eingeborenen Gesetzlichkeit, jetzt aber, im heraufziehenden Renaissance-Zeitalter, müsse es die Musik machen, wie die Meister es haben wollten. Auch Beethoven, dessen Altersstil in ergreifender Weise subjektive Ausdrucks-Inbrunst von letzter Sublimierung ins Gleichgewicht setzt mit überpersönlich gültiger Objektivität des Gestaltens nach autonomer Musikgesetzlichkeit, findet eine Formulierung für die theoretische Ausgewogenheit beider Herrschaftsansprüche in der Überschrift zu seiner großen Streichquartett-Fuge op. 133 in den Worten: „Tantôt libre, tantôt recherchée".

Diese Ausgewogenheit ist freilich dauerndem elastischem Schwergewichtswechsel unterworfen. Auf der Verbindungslinie zwischen beiden Polen innerhalb der Ellipse des Musikbereiches verschiebt sich in der Gotik, im protestantischen Barock wie im 20. Jahrhundert das Kräfteverhältnis zugunsten des statischen Prinzipes. Zumal den Franzosen ist die Form kein Problem, um das es jeweils neu zu ringen gälte, sondern ein Gesetz; sie erfassen die Musik gern Intellektuell aus den Gesetzlichkeiten ihres Gestalt*gewordenseins* und sehen herab auf die Deutschen, die neuen Wein nicht wie sie in alte Schläuche zu füllen geneigt sind, sondern gar große Mühe darauf verwenden, jeweils neue Schläuche anzufertigen, wobei den Deutschen freilich nicht selten Ungeschicklichkeiten begegnen und Mängel in geschmäcklerischer Durchbildung sich verraten mögen. Mehr noch: der Deutsche ist dem Franzosen geradezu unheimlich in der intuitiven Kraft seiner schöpferischen Dynamik, in seinem Sich-vergrübeln in Problematik, in seiner Dämonik, ja Chaotik, die immerfort imstande ist, nach Nietzsches Wort, „einen neuen Stern zu gebären". Der westische Mensch glaubt des Deutschen Neigung zum Naturhaften, zum Gefühlsbetonten als Primitivismus belächeln zu dürfen. Dem Deutschen aber ist Musik nicht sowohl „tönende Architektur" oder gar zum Schema gewordenes, akademisch lehrbares Gestalt*gewordensein*, vielmehr Gestalt*werdung*, Verlebendigung alles formal noch so Gesetzmäßigen, ja: trotziger Bauwille; er geht nicht aus von Starrheits-, sondern von Kraftbegriffen, von urwüchsigem schöpferischem Leben, dem auch das Kunstwerk ein jeweils von Grund aus *zur Ganzheit* sich formender seelischer Organismus bedeutet.

Letzte Erfülltheit dürfte somit solchen Kunstwerken zuzusprechen sein, die in elastischem Ausgleich gleichzeitig beiden Grundprinzipien, Statik wie Dynamik, äußerste Möglichkeiten, sich auszuwirken, sichern, die Form und Gehalt, die die Gesetzlichkeiten eines Gestaltgewordenseins mit den Mächten einer Gestaltwerdung in lebendigem Wechselspiel zu höchstem Einklang emportragen überall dort, wo die Idee des jeweiligen Kunstwerkes die Möglichkeit zu solch letzter Erfüllung völligen Ineinanderaufgehens bietet. Erscheint doch „die Würde der Kunst bei der Musik" für Goethe „vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte; „so prägte er das Wort: *„Sie ist ganz Form und Gehalt."*

Neue Pfitznerwerke.

Von Ludwig Schrott, München.

Hans Pfitzner wird am 5. Mai 75 Jahre alt. Wenn wir Wertungen gebrauchen wollen, müssen wir ihn als einen der *Großmeister unserer Zeit* bezeichnen. Er ist der Musiker mit überragendem Namen, der in der Verfallszeit in seinem Schaffen wie in seinen von kämpferischem Geist erfüllten Schriften die Belange der deutschen Kunst wahrgenommen hat. Seine schöpferische und ebenso seine kulturpolitische Leistung gehören der Musikgeschichte an und eine spätere Zeit wird die abschließende Einordnung des Meisters vorzunehmen haben. Wir dürfen feststellen, daß er stets einen kleinen Kreis von Verehrern gefunden hat, daß aber die Erschließung seines Lebenswerkes für das *ganze* Volk, aus dem Pfitzner künstlerisch kommt und für das er unbeirrbar kämpft, eine Aufgabe der kommenden Zeit ist. Nachstehend soll eine Übersicht der neueren Schöpfungen Pfitzners vermittelt werden.

Die Schriftleitung.

I.

Ein bezeichnender Vorgang: Jemand veröffentlicht in einer Tageszeitung von Rang eine Betrachtung über die schwierige gegenwärtige Lage der Sinfonie, für welche ihm u. a. auch die Scheu unserer Komponisten symptomatisch erscheint, echte Sinfonien zu schreiben oder sie mindestens so zu nennen. Dabei wird mitten unter bekannten, teilweise aber offenbar noch um Anerkennung ringenden Musikern, die dem Wort „Sinfonie" aus dem Wege gehen, auch — Hans Pfitzner erwähnt, der neuerdings eine „Sinfonietta" geschrieben habe.

Über die allgemeine Problematik solcher Gedankengänge einmal hinweggesehen, wie wenig Kenntnis von Pfitzner und gerade seinem jüngsten Schaffen verraten sie doch! Es gibt von dem Meister keine „Sinfonietta"; er hat uns in den letzten Jahren jedoch eine „Kleine Sinfonie" und später eine „Sinfonie" geschenkt, um darüber hinaus die vielgerühmte Fülle seiner sinfonischen Künste auch an zahlreiche andere Werke zu wenden. All das war dem Beobachter einer Sinfoniekrise in der Gegenwart offenbar entgangen — was vielleicht wenig besagen will; es scheint aber auch, wie die Konzertprogramme dartun, manchen konzertierenden Künstlern nicht geläufig zu sein — und dieser Zustand rechtfertigt wohl einmal die eingehende Beschäftigung mit dem, was wir Pfitzners Notenfeder im letzten Jahrzehnt verdanken.

Nicht willkürlich werden hier gerade jene Pfitznerwerke herausgegriffen, die in den vergangenen zehn Jahren entstanden sind; bilden sie doch eine Gruppe mit gewissen Merkmalen, deren Charakterisierung durch Worte wie „durchsichtiger Altersstil", „reifste Meisterschaft" oder „abgeklärte Herbststimmung" ihrem Wesen kaum völlig gerecht wird.

II.

Man muß den Keimen, denen Pfitzners Spätwerke entstammen, bis zu jenem Einschnitt in seinem Leben nachgehen, der fraglos auch in seinem Schaffen tief verwandelnd gewirkt hat, nämlich bis zum Tode seiner ersten Gattin, Mimi, am 19. April 1926. Der noch im gleichen Jahr entstandene musikalische Nachruf „Lethe" (op. 37) verrät mit seinen Zitaten aus „Ich und Du", „Abbitte" und dem „Palestrina", daß mit dieser Frau die Lukrezia aus dem Dasein des Meisters gegangen war, und, wie er es lange vorher in seinem Lebenswerk den Ighino von Palestrina hatte berichten lassen, so konnte man jetzt von Pfitzner selbst sagen: „Da ward es still in ihm und leer. Seit ihrem Tode schrieb er keine Note mehr."

Als nach drei Jahren doch wieder Musik in ihm erwacht, ist es die zu dem weltlichen Requiem *„Das dunkle Reich"* (op. 38) und — ein Jahr später — zu einer Oper mit starken metaphysischen Bindungen, dem *„Herz"* (op. 39). Bereits in diesen Schöpfungen tritt bei allen Kühnheiten in der Wahl der Mittel die für Pfitzner so bezeichnende innere Logik des Aufbaus mit höchster äußerlicher Klarheit zutage, und es kommt auch etwa im Hoffest des „Herz" zu jenem leicht faßlichen Musizieren, das — obgleich bei dem Schöpfer graziöser Lieder oder des Schlußsatzes der Violinsonate keine Seltenheit — zu einer ganz in den adeligen Einsamkeiten der cis-moll-Sinfonie verlorenen Hörergemeinde nicht immer ohne weiteres den Weg fand. Einen weiteren Schritt zu einfacher Haltung und Lichtung des Stimmgewebes bedeuteten 1931 die *6 Lieder* (op. 40) und die *3 Sonette* (op. 41), im milden Abendschein der Resignation erschimmernde lyrische Gaben, die des machtvoll populären Aufschwungs im „Weckruf" nicht entbehren, im „Alter" jedoch eine unübertrefflich zart kolorierte freundliche Abschiedsstimmung erreichen, wobei sich der Vorahnung des „Lenzes, der nimmer endet", in rührendem Erinnerungsmotiv der Rückblick auf die Blütezeit der „Rose vom Liebesgarten" gesellt.

Mit dem „Alter", dem letzten der drei Sonette, erscheint der Charakter der folgenden Werke bereits festgelegt. Wohl kehrt Pfitzner 1932, indem er das cis-moll-Quartett zur Symphonie umwandelt, sozusagen als Gast noch einmal nach dem Gipfel der üppigsten Entfaltung seiner höchst persönlichen und kunstreichen Tonsprache zurück. Nach einer weiteren längeren Schaffenspause vollzieht sich aber 1935 im *Cellokonzert* (op. 42) aufs neue die Besänftigung der Leidenschaft auf eine spätgereifte freundliche Weise, und jetzt darf man auf die nun wieder rascher einander folgenden Schöpfungen das Wort anwenden, mit dem im „Palestrina" eine dem langen Schweigen nach Lukrezias Tod entwachsene neue Schöpfung gekennzeichnet wird: „Die alte Art — doch nicht so schwer."

III.

Der irgendwie verbindliche und entgegenkommende Charakter der neuen Schöpfungen dokumentiert sich schon durch scheinbare Äußerlichkeiten. Sie wenden sich gerne an persönliche Freunde, die manchmal geradezu ihre Anreger gewesen sind. Auch ausgesprochene Auftragskompositionen befinden sich unter ihnen. Dabei wissen sie sich alle kurz zu fassen und nehmen meist kaum mehr als 15 bis 20 Minuten in Anspruch, wie sie oft auch auf größeren instrumentalen Apparat verzichten und in der Wahl sämtlicher Ausdrucksmittel und in der unbeschwert musikantischen Gesamthaltung den Hörer leicht ansprechen, ohne ihn natürlich je mit billigen Effekten oder Konzessionen zu umwerben.

Gleich das *Cellokonzert* in G-dur op. 42 — Gaspar Cassado gewidmet — schließt in einen einzigen weiträumigen Satz prächtig gearbeitete Durchführungsperioden, in denen aufwühlende Reminiszenzen dem innig mild singenden Hauptthema und einem nicht weniger cello-gerechten breit ausschwingenden Gedanken Widerpart leisten, bis die beiden sich am Ende durchsetzen und in das Zwielicht ein goldener Strahl der Abklärung fällt.

In dem Max Strub und Ludwig Hoelscher zugeeigneten, zwei Jahre nach dem Cellokonzert entstandenen *Duo für Violine und Violincello* in a-moll — A-dur (op. 43) musizieren die Soloinstrumente zu Klavier- oder (kleiner) Orchesterbegleitung nicht virtuos doch mit einem inneren Schwung, der in jedem der drei schlanken, in einander übergehenden Sätze das köstliche Themenmaterial zum Glühen und zu ergreifender Wirkung, zu hymnischem Aufschwung und emporreißender Schlußsteigerung bringt — nicht zuletzt mit Hilfe phantasievoller technischer Arbeit, doch auf eine etwa von der Haltung des Trio op. 8 stark abweichende klassische Art.

Wiederum zwei Jahre nach dem Duo erscheint op. 44, die *Kleine Sinfonie* in G-dur. Klein ist hier die Besetzung, die neben starkem Streichorchester und zweifachem Holz nur eine Trompete, Becken und — ein Lieblingsinstrument des Meisters — eine Harfe, jedoch keine Hörner und keine Posaunen aufweist. Klein sind auch die äußeren Ausmaße des Werkes, von dessen vier Sätzchen der gemächliche erste unmittelbar in einen schnellen zweiten und der langsame dritte über eine Flötenkadenz in einen heiteren vierten mündet; es benötigt nicht länger als 20 Minuten, um von freundlich besänftigter Stimmung zu spritzig bewegter Lustigkeit, elegischer Versonnenheit und einem selig spielerischen Rondo hinzugleiten und in seinen liebevoll gestalteten Miniaturbildern feine kammermusikalische Reize sowie erlesene Kunst des harmonischen und instrumentalen Würzens zu verraten.

Mit einem gegenüber der Kleinen Sinfonie um zwei Hörner, Pauken und Triangel bereicherten, dafür aber der Trompete entbehrenden Orchester erzielt das zeitlich und stilistisch dem vorhergehenden Werk nahestehende op. 45, *„Elegie und Reigen"*, Wirkungen, die zunächst von getragener e-moll-Stimmung und bebender Frage an das Schicksal, dann aber von einer dreherisch lustigen E-dur-Antwort in dem entzückenden Rondo ausgeht, bei dem man wiederum nicht etwa an den gewaltigen Tanz des Lebens aus dem „Dunklen Reich", sondern eher an Haydns anmutigen Humor denken darf.

Von dem zartfarbigen, intimen, unbeschwerte Fröhlichkeit aus dem stillen Verzicht schöpfenden Wesen dieser Werke hebt sich die *C-dur-Sinfonie* op. 46 für großes Orchester vom Jahre

1940 scharf ab. „An die Freunde“ richten sich ihre drei ineinander übergehenden Sätze, und man ist beinahe versucht, sie überhaupt der Gegenwart gewidmet zu finden. Das Adagio, tiefer Versunkenheit hingegeben, wird nämlich umrahmt durch Ecksätze, welche der Kontrast heroischer und spielerischer, romantischer und motorischer Elemente beherrscht, bis am Ende alles glorreich von dem zündenden Hauptthema überstrahlt wird.

Die 1941 geschaffenen, Walter Gieseking gewidmeten *“5 Klavierstücke“* op. 47, füllen eine Lücke im Schaffen eines Meisters aus, der im Klavierpart von Liedern, Kammermusikwerken und dem Klavierkonzert immer wieder alle Möglichkeiten des Klaviers ausgeschöpft und ihm doch lange Zeit Solostücke vorenthalten hatte. Als er sie nun spendet, spricht aus ihnen, erfindungsreich in Themen und Formen, der Romantiker von wuchtigem „letzten Aufbäumen“, lachender Fröhlichkeit, heimlichem Sinnen an lauschiger Quelle, wildem Sturm und blühender Schönheit.

Ebenfalls dem Jahr 1941 gehören noch Chorkompositionen auf äußere Anregungen hin: Der Hymnus *„Fons Salutifer“* (op. 48) auf Verse aus E. G. Kolbenheyers „Fons Carolinus“, zur Karlsbader Brunnenweihe für gemischten Chor, Orchester und Orgel komponiert, und zwei Männerchöre a capella (op. 49) nach Gedichten von Hans Franck und Ludwig Uhland, dem Kölner Männergesangverein gewidmet zu seinem 100jährigen Bestehen. In der Hymne wird auf erstaunliche Weise für Kolbenheyers geistgeladene Wortkunst die musikalische Form in thematischen Dualismus — prägnantes e-moll-Motiv des „Sprudels urgeschöpfter Kräfte“ und beseligende Dur-Weise des „Trunkes blühender Erneuerung“ — gefunden und wirkungsvoll der Eindruck elementarer Mächte beschworen. Mit den Männerchören geschieht in weiser Anpassung an die hier gegebenen Möglichkeiten auf dem Weg zur volkstümlichen Wirkung noch ein Schritt weiter. Dabei rührt die Vertonung von Hans Francks „Wir gehn dahin, und wissen nicht, wie bald“ in a-moll mit feiner harmonischer und polyphoner Wortdeutung an die Stimmung des „Dunklen Reichs“; das „Schifflein“ dagegen — Gedicht von Ludwig Uhland — singt in schlichtem C-dur unter höchst reizvoller Einmischung von Horn, Flöte und Sopransolo der verbindenden Macht der Musik ein stillvergnügtes Lob.

„Seinem lieben Max Strub“ eignet Pfitzner 1942 sein *drittes Streichquartett* zu, das in c-moll, op. 50. Gleich die Einleitung, in deren schmerzlich bewegte Gefühlswelt ein zauberhaft beschwichtigendes Motiv Ruhe trägt, schlägt mit diesem und dem Triolencharakter eines anderen Themas den Ton an, der später, nach C-dur gewendet, ein heiter beschwingtes Finale bestreitet. Die Einleitung führt in ein entzückend graziöses kontrapunktisches Andantino; an den folgenden langsamen Satz, dessen meditative Dämmerung Triolengeflimmer und warm leuchtende Melodik durchzieht, schließt unmittelbar der letzte an. Das Ganze ist ein Wunder von innerer Geschlossenheit und organischem Wuchs, satztechnischer Kunst und glasklarer Durchsichtigkeit.

Im Jahr des Streichquartetts wandelt der feinsinnige Pianist Pfitzner technische Probleme in *„6 Studien für das Pianoforte“* (op. 51, Friedrich Wührer zugeeignet) ab. Sie entlocken dem prachtvoll behandelten Klavier spritzige, heftige, zart verschwimmende, breit singende, liebliche und beglückende Einfälle und betreten in ihrer klaren Form jene klassische Bahn, auf der man besonders den Spätwerken des Meisters immer wieder begegnet, und die wohl auch seine vorläufig letzte Schöpfung nicht verläßt: Ein 1943 im Auftrag der Stadt Solingen für Ludwig Hoelscher geschriebenes *Cellokonzert* (op. 52), über das zu reden hier noch nicht der Ort ist.

IV.

Schon beim flüchtigen Überblick zeigt die gegenwärtige Schaffensperiode den Grundzug aller Pfitznerschen Musik: Das Wachstum aus dem *Einfall*. In dem bunten Reigen der höchst charakteristischen, fern von jeder Reflexion wahrhaft inspirierten, meist weit ausschwingenden Themen spielen wiederum die stimmungssatten, den tiefsten Dämmerwinkeln der Seele entstiegenen eine entscheidende Rolle, wie sie in den langsamen Sätzen des Duo, der Kleinen Sinfonie, der C-dur-Sinfonie und des c-moll-Quartetts, in der „Hieroglyphe“ der Klavierstücke oder in der 3. Nummer der Klavierstudien die Magie ihrer innigen Seltsamkeit entfalten.

Daneben blühen mehr nach der Seite der raschen Volkstümlichkeit hin die breiten, empfindsamen Gesangsthemen, von denen die am Kopf des Cellokonzerts und der Kleinen Sinfonie auf das „Alter“ zurückweisen, das Heilungsmotiv von „Fons salutifer“ aber, die „Melodie“ der Klavierstücke, die Herzensergießungen in der 3. und 6. Klavierstudie, der pastose Mittelteil im dritten und das ruhige Seitenthema im 1. und 4. Satz des Quartetts einfach von der Freude an wohltätiger Schönheit geweckt erscheinen.

Mit der Leidenschaft ist es bei den späten Pfitznerwerken so bestellt, daß sie oft tief unter der Decke äußerlich ganz stiller Seitenthemen — etwa im Cellokonzert oder der Kleinen Sinfonie — glimmt, in edler Zurückhaltung den Ton im 1. Satz des Duo, in der „Elegie“, in der Einleitung des Streichquartetts anschlägt, manchmal jedoch wild auflodert, wofür der beschleunigte Übergang zum fugierten Teil im Cellokonzert, die „Zerrissenheit“ in den Klavierstücken oder die vierte der Klavierstudien Belege bilden, die an die aufrüttelndste Pfitznermusik dieser Art, etwa in dem Eichendorfflied „Zorn“, gemahnt.

Überhaupt, von Alterswerken im Sinn eines Erlahmens kann nirgends die Rede sein. Welche Kraft im Kopfthema und dem markigen Epilog der C-dur-Sinfonie, im Hauptmotiv des „Fons salutifer“ oder im „Letzten Aufbäumen“ der Klavierstücke, welch gewaltiger innerer Auftrieb in der großen Melodie, die den zweiten Teil des Cello-Konzertes beherrscht, in den Steigerungen des ersten und des Schlußsatzes aus dem Duo oder in der vierten Klavierstudie!

Ein Hauptmerkmal der besprochenen Schöpfungen bildet vor allem aber eine Heiterkeit, die im Finale des Duo dionysisch aufrauscht, am Schluß der Kleinen Sinfonie und im „Reigen“ in fröhlicher Ausgelassenheit durchbricht, um in dem G-dur-Seitenthema der C-dur-Sinfonie, dem zweiten Satz des Streichquartetts oder dem „Schifflein“ mit zierlicher Verhaltenheit die feinen Reize echten Humors spielen zu lassen.

Die *Form*, die in den neuen Pfitznerwerken ebenso wie in den alten aus dem Thema entwickelt wird, ist die der klassischen sinfonischen Musik. Dabei ist die Phantasie, mit der in der Durchführung selbst kleine Figuren zu höherer Bedeutung erhoben (Duo!), dramatische Umbie-

gungen vorgenommen (Cellokonzert, Elegie!) oder neue Themen eingeführt werden (Streichquartett!) ebenso erstaunlich wie das Formgefühl selbst, das in den Rondos den Fehler vermeidet, die Seitenthemen dem Hauptgedanken über den Kopf wachsen zu lassen, und aus Überleitungen, Reprisen und Koda oft allein schon Kabinettstücke gestaltet, die eine eingehende Beschreibung verdienten.

Die Meisterschaft im Kontrapunktischen, die Klarheit und Folgerichtigkeit der dennoch aparten Harmonik, die Delikatesse der Instrumentation und die geistvolle Natürlichkeit des Deklamierens sind lauter Eigenschaften, die Pfitzner längst bestätigt worden sind, die aber besonders rein ausgeprägt in seinen jüngsten Werken erscheinen, wenn etwa im zweiten Satz des Quartetts auf die anmutigste und dabei doch fast unmerklich kunstvollste Weise musiziert wird oder wenn im „Schifflein" eine Achtelpause den Sinn des ganzen Gedichtes erhellt — jene Achtelpause nämlich in dem Schlußvers „Wann sehen wir uns, Brüder, auf einem Schifflein wieder?", die vor dem Wort „Brüder" steht und damit sinnfällig macht, daß die Passagiere des Schiffleins, von denen ursprünglich keiner den anderen gekannt hatte, durch den Zauber der Töne in Brüder verwandelt wurden.

V.

Es sind mehrere Ansichten und Meinungen, die allein durch eine kurze Betrachtung der letzten zehn Opera Hans Pfitzners ihre Widerlegung finden können. Nicht nur die Prägung des Wortes „Abschied von der Sinfonie" wird durch den sinfonischen Gesamtcharakter dieser Schöpfungen entwertet, ihre oft zündende Wirkung rechtfertigt auch die manchmal noch bestehende Scheu vor Pfitzneraufführungen keineswegs, und vor allem: Jene Beurteiler des Meisters, die ihn nicht weit genug in den hintersten Winkel der Spätromantik als ihren unwiderruflich „letzten Ritter" verweisen wollen, müssen sich sagen lassen: „Der fehlte wohl, wer darauf riet". Denn, was Pfitzner schon immer gekennzeichnet hatte, die Synthese klassischer und romantischer Züge, tritt auch in seinen neuesten Werken zutage und zwar mit einem Schwerpunkt gerade auf dem klassischen Element Haydnscher Prägung, das keinem Hörer der Kleinen Sinfonie, des Reigens oder der sechsten Klavierstudie entgehen kann.

Dabei ist eines wesentlich: Der Meister hat seinen heutigen Stil gefunden, nachdem er die äußersten Bezirke der Romantik ausgeschritten, ja von der Musik und eigentlich vom Leben scheinbar schon Abschied genommen hatte. Das bedeutet bei einem Genie, dem billige Spekulation auf Tagesbedürfnisse so fern liegt, wie Pfitzner, daß es sich bei seinem neuen Schaffen nicht nur um „Nachhall" handelt. In dieser biographischen und stilistischen Situation sind C-dur-Sinfonie oder c-moll-Quartett mehr als bloßer „Ausklang". Sie bedeuten einen Wechsel auf die Zukunft. Wer die Durchsichtigkeit und Schlagkraft, die Charakterisierungskunst und den Humor der letzten Pfitznerwerke zusammenhält mit gewissen erheiternden Partien im „Christelflein" oder im zweiten „Palestrina"-Akt, der weiß, daß der Meister heute eine der feinsten und beglückendsten komischen Opern schreiben könnte. Freilich, das Schicksal seiner besten dramatischen Schöpfungen auf den deutschen Bühnen mag ihn kaum zu einem so großen Beginnen ermutigen — das darf aber nicht hindern, als Fazit die Möglichkeiten anzudeuten, die in einem der größten lebenden Musikgenies unseres Volkes schlummern, und dies mit den Worten aus dem so oft seltsam in sein Leben eingreifenden Hauptwerk zu tun: *„In dir, Pierluigi, ist noch ein hellstes Licht; das erstrahlte noch nicht."*

Hans Wildermann als Bühnenbildner.

Zum 60. Geburtstage des Künstlers. (21. Februar).

Von Carl Niessen, Köln.

Hans Wildermann gehört in die seltene Reihe der bildenden Künstler, denen ein universeller Bildnertrieb eigen ist: er ist ein vergeistigter Graphiker von seltenem Rang, er gestaltet als Architekt (Ruhmestempel für Wagner), schafft Plastiken in allen Materialien und kann auf eine Fülle von Gemälden zurückblicken. Wenn sich in diesen Bildtafeln etwas *„Präraffaelitisches"* zeigt, so bedeutet das nicht etwa ein Weiterführen von dünnblütigen Moden, die sich um die Jahrhundertwende einstellten, wobei bezeichnend genug in England das historisierende Schlagwort geprägt wurde. Dies Fortleben einer *Renaissance-Gesinnung* stammt aus dem Gesetz einer eigenwüchsigen Persönlichkeit, die wirklich — nicht nur durch ihre Universalität — dem Aufbruch der Renaissance wahlverwandt ist und zwar den Jahrzehnten, als Gotik und neuer Persönlichkeitswille sich hoch überlagerten. Wildermann kann gar nicht in den Verdacht kommen, daß er auf eine künstliche Weise künstlerisch rückgewandt sei, denn seit 1907 dient sein Schaffen dem lebendigen Theater, allerdings mit voller Bejahung nur einer Bühne, die den Willen zum Geist und zur Würde des Menschen besitzt. Denn Wildermann ist der geschworene Gegner alles platten Materialismus, auch in der Szene. Deshalb sind seine schönsten Schöpfungen den dramatischen Mysterien zugewandt, etwa dem „Faust", den seine Gedanken immer wieder umkreisen, dem „Parsifal", dem „Peer Gynt". Es ist kein Zufall, daß die Hauptmasse seiner szenischen Gestaltungen zur *Oper* gehört, nicht nur, weil er ein musikalischer Mensch ist, allerdings nicht in einem genießerisch-tändelnden Sinne, sondern in einem „orphischen" des in der Musik waltenden schöpferischen Geheimnisses, auf das alle wahre Kunst zurückgehen sollte. Die „descriptive" Seite der Kunst, welche in unseren Tagen ungebührlich vorwaltet, geht ihn am wenigsten an: das zeigen seine Bildnisse, bei deren Gestaltung er sich augenscheinlich im Joch der Gegenständlichkeit fühlt; das hindert aber nicht, daß er Bildnis-Plastiken geschaffen hat, die zu dem Besten gehören, was unseren Jahrzehnten vergönnt war.

So gibt es von ihm einen Frauenkopf, der bei aller Bildnistreue doch schon Flucht aus der bloßen Tastbarkeit ist, ein geschwisterliches Begegnen in der gemeinsamen Welt der Geistesfreuden, nicht nur ein dem Heute nachgeformtes, sondern die ewige Prinzessin in jeder menschlich adeligen Frau.

Nach diesen Prämissen fällt uns die zunächst so schwer erscheinende Antwort leicht, weshalb

ein solcher Künstler sich seit nun fast vier Jahrzehnten mit der Bühne eingelassen hat und die Illusion von Räumen aus Leinwald, Holz, Leim und einkleidender Farbe schafft: Auf der Bühne bot sich ihm die Möglichkeit, die Verzweigtheit seines Schaffens simultan zusammenzuführen und aus dem dramatischen Werk heraus in die ihm unbedingbare geistige Beziehung zu setzen.

Wie es bei einem Künstler vom Range Wildermanns immer wieder den Ausdruck der Gesetzlichkeit auch im Leben gibt, so ist es eine bedeutsame Fügung, daß der „Philosoph unter den Bühnenleitern" Max Martersteig im Anblick einer Radierung ahnte, was dieser denkende Künstler für die Frühentwicklung der modernen Bühnenkunst leisten konnte. So entstammt die Idee der Einbettung von „Herodes und Marianne" in einen Bühnenraum, der sich mit wuchtigen hellen Bodenbauteilen und braunroten Samtvorhängen nur leicht wandelte, von ihm. Zu Martersteigs „Faust"-Inszenierung steuerte er leider nur die Figurinen bei, die als geformte Kunstwerke seltsam von dem Handwerk der Atelier-Malerei in den Dekorationen abstachen. Es bleibt tief zu bedauern, daß Martersteig und der Schöpfer der graphischen „Faust-Wirklichkeiten" sich nicht in einer totalen szenischen Schau hatten zusammenfinden können, weil der „Betrieb" dagegen stand. Was damals hätte werden können, ersieht man aus der Dortmunder Faustbühne in drei gotischen Bögen mit einem transparenten Hintergrund, der gelegentlich wie Kathedralfenster aufleuchtete, wenn die Gleichniskraft des „Faust"-Geschehens spürbar wurde; noch bezeichnender ist die Entwurfreihe für eine festliche Aufführung des ganzen letzten Aktes des zweiten Teiles: der Wald der Anachoreten schließt sich zu einem gotischen Dom zusammen. Das war auch der Weg für eine der Parsifal-Lösungen, die in eine gotische, bleibende Vorhalle gestellt war. Wie einheitlich aus dem Persönlichkeitskern Wildermanns Gestalten strömt, ersieht man daraus, daß er für die betonte Farbensymbolik im Mysterium Wagners nachträglich bei Goethe, in der Farbenlehre volle Bestätigungen fand. Diese musikalische Augen-Sinnlichkeit schwingt auch noch in den „Peer-Gynt" hinüber, den er wohl (neben Carl Gröning) mit den allereinfachsten Mitteln gelöst hat: die Solvaig-Hütte vor einer geheimnisvollen Wand von Wald war mehr als eine touristische Reiseerinnerung, wie man sie oft auf der Bühne sieht: es entstand hier ein kleines Heiltum der großen Feier weiblicher Güte und germanischer „staete".

Wildermanns Opern-Ausgestalten setzte bei den Kölner Opernfestspielen 1909 bedeutsam ein. Was in der Folge in der guten Wagner-Inszenierung geleistet worden ist, war wie in einem Prolog in seiner Tristan-Inszenierung (1911) enthalten. Das Schiff war aller nautischen Zufälligkeit entkleidet: ein nur leicht ornamentiertes Segel spannte sich — den Blick auf die Menschen bannend — geradezu gebieterisch über dem Schauplatz des seelischen Vorgangs. Der Bühnenraum des zweiten Aktes war nur noch Architektur: sogar die Bäume folgten als Parallelen der Dominante des in den Himmel strebenden Turms, bei dem es keine Steinqualitäten mehr zu studieren gab.

In der Folge hat Wildermanns Schaffen immer wieder der Bühne gedient: *Köln* (Deutsches Theater, wo sein Bruder ein ungewöhnlicher Dramaturg war), *München, Nürnberg, Dortmund* und *Breslau* sind die festen äußeren Stationen, von denen aus er für etwa zwanzig Bühnen (Düsseldorf, Karlsruhe, Hamburg, Braunschweig u. a.) bis in die Gegenwart mit Gast-Entwürfen versah. Es zeigte sich in Wildermanns Erfüllung, daß er von einem bedeutenden Propheten moderner Bühnenkunst geweiht war, von Appia, der sich so nicht umsonst vertrauensvoll an die deutsche Theaterkultur gewandt hatte, nachdem er in Frankreich vergebens angepocht hatte. Aber dieser Prophet hatte ihm nicht „das Haar versengt", denn er blieb in allem Wechsel der Hunderte von szenischen Aufgaben immer ganz er selbst.

Es verdient höchstes Lob, daß hier ein Szenograph den Mut zu sich selbst in allen gegensätzlichen Tagesmoden besessen hat, denn Wildermanns Grundgesetz der Bühnengestaltung ist selbst in der Operette ausgeprägt geblieben; bis zu ihr reicht nämlich sein Bemühen. Er hat gezeigt, wie man die Operette, bei der es sich allerdings nicht um Fachtagesschmarren handelt, sondern um Heuberger und Strauß, auch nobler behandeln kann, als es der Fall zu sein pflegt.

So hat alles, was Wildermann auf die Bühne gestellt hat, einen natürlichen Adel. Deshalb braucht nicht der Verdacht aufzukommen, daß er sich in bloßen Abstraktionen gefällt. Freilich postkartengefällige Bummeleien durch Zufalls-Natur macht er nicht. Wenn aber z. B. im „Freischütz" die Waldnatur eine wirkende Kraft ist, dann ist sie mitwirkend da. Er teilte sogar in Breslau einmal den Schauplatz zwischen Wald und Agathezimmer, um den Wald, der Maxens Schuld begründet über dem Idyll eines alten Jägerzimmers nicht aus dem Bewußtsein zu verlieren. In der Oper geht es nicht um einen Naturalismus der Szene, aber sie muß eine klare Ansage des Schauplatzes sein, um den nicht immer verstandenen Text zu unterstützen. Wie Wildermann das trotz einer Vereinfachung, die Händels Arienstil entspricht, leistet, weist die Plakatierung des Handlungsortes durch unübersehbare Zeichen in unseren Bild-Beispielen zum „Julius Caesar". Es gab bisher zwei „Methoden" der szenischen Händelrenaissance: Aufzwingen expressionistischer Zeitmittel (z. B. in den Göttinger Festspielen) oder Wiederbeleben der damaligen Zeit-Inszenierung der opera seria, Hans Wildermann sucht zwischen allen Zeiten trotz der verwendeten Ornamentik eine gültige Zeitlosigkeit. Das erscheint mir — obwohl ich Theaterhistoriker bin — wertvoller als theaterhistorische Spielereien mit barocken Bühnenantiquitäten. Wenn Wildermann in anderen Aufgaben barockem Geist nachgeht, so wird die Nähe nicht durch sklavisch kopiertes Ornament gesucht: es hat sich in Breslau geradezu etwas durchaus eigenes herausgebildet, das Barock wirkt, ohne es zu sein; man wäre geradezu versucht, von einem „Breslauer Bühnenbarock" zu sprechen. Welche Spannweite sich trotz der inneren Einheitlichkeit des Sehens erreichen läßt, verraten die weiteren Bilder: im „Parsifal" die Weihe und Geistbezogenheit des arischen Mysteriums, im „Barbier von Bagdad", eine — wenn auch geklärte — orientalische Welt. Es sind gewissermaßen „ungeschminkte" technische Aufnahmen, die wir hier bieten. Zu ihnen kommt noch die Kunst des gestaltenden Lichtes, das Wirklichkeit nehmen und auch zuteilen kann.

Ein besonderer Ruhm Hans Wildermanns ist, daß er einen Wettbewerb des Theaters mit den plastischen Realismus des Films nicht mitgemacht hat, weil er von Anfang an wußte, daß das Theater dabei unterliegen muß, indem es sich seinem Wesen des „Spiels" entfremdet. So sah ich von

Aufnahmen (4) Rapp, Breslau.

Professor **Hans Wildermann** als Bühnenbildner.

Entwürfe für das Opernhaus Breslau. Oben: Zwei Schauplätze zu „Julius Cäsar" von Händel. Unten: Schauplätze zu „Parsifal".

Aufnahmen (2) Rapp, Breslau.

Professor Hans Wildermann als Bühnenbildner.

Zwei Schauplätze zu „Freischütz“ und „Barbier von Bagdad“.

Aufnahme: Archiv.

Der Komponist Edmund von Borck

im März 1944 an der italienischen Front gefallen.

ihm eine einabendliche „Wallenstein"-Lösung, bei der wenige Leinwandflächen im Zauber des Bühnenlichtes zu bedeutungsträchtigen Gemächern wurden: billiger ist wohl kaum der „Wallenstein" in den letzten Jahrzehnten an einer Bühne von dem Range Breslaus inszeniert worden, aber auch kaum mehr im Sinne einer „Dichtung", die selbst den historischen Zufall meidet und deshalb auf Kino-Panoptikum verzichten muß und kann. Das Bewundernswerteste an künstlerischer Sparsamkeit, die aber alles andere als asketisch wirkte, war die „Zauberflöte": die Schauplätze waren grau in grau gemalt und dennoch waren sie bunt durch das Licht; die Farbe klebte nicht im Leim und war stumpf, sondern man sah sie in statu nascendi, in der Vermählung mit den Körpern und musikalisch schwingenden Flächen. Denn das gilt von allen Schauplätzen Wildermanns, ob es nun der „Waffenschmied" ist oder der „Palestrina": sie sind aus dem Geiste der Musik geboren und zeugen zugleich für die Würde der Kunst.

Volksmusik — Kunstmusik.

Zum Wesen volkstümlicher Einflüsse auf die tonschöpferische Gestaltung.

Von Josef Beaujean, Dortmund.

Es ist für unsere heutige Musikauffassung selbstverständlich geworden, daß *Kunstmusik und Volksmusik* keine sich gegenseitig ausschließende Begriffe sind, sondern zueinander in enger wechselseitiger Beziehung stehen. Jede artechte Kunstmusik bleibt ihrem Wesen und Ursprung nach national, völkisch gebunden. Auch das höchstentwickelte Kunstwerk reicht mit seinen letzten Wurzeln bis in die Volksmusik hinab. Diese Beziehungen freilich sind bei den Tonschöpfungen der großen Meister im allgemeinen so verdeckt, daß sie gar nicht ins Bewußtsein treten. Und doch liegen sie nicht nur dort vor, wo eine Volkslied- oder Volkstanzweise erkennbar zutage tritt, abgesehen davon, daß es sich in solchen Fällen zumeist um äußerliche Übernahme volkstümlicher Elemente, wenn nicht überhaupt bloße Nachahmung von Volkslied und Volkston handelt. Zu Fällen dieser Art gehören z. B. bei Schumann die Zitate des „Großvatertanzes" am Schluß der „Papillons", der „Marseillaise" im „Faschingsschwank" oder die Verwendung russischer Themen in Beethovens „Rasumowsky-Quartetten". Über die wahren und tiefer liegenden Beziehungen zur Volksmusik sagen solche Beispiele jedoch nichts Wesentliches aus, wie auch durch solche gelegentliche Benutzung volksmusikalischen Materials die Gesamttonsprache eines Komponisten *nicht entscheidend beeinflußt* wird. Diese liegt vielmehr fest durch die ererbte Anlagerichtung und die in der Jugendheimat gewonnenen musikalischen Erfahrungen. Von dort her erhält sie ganz bestimmte rhythmisch-melodische und andere Merkmale, die weit mehr als äußere Anklänge die wahren Beziehungen eines Kunstwerkes zur Volksmusik aufdecken.

Man kann bei einem Thema wie dem der Cis-dur-Fuge aus dem „Wohltemperierten Klavier" gewiß von höherer Stilisierung sprechen und doch ist dieses Thema auch für den weniger geübten Hörer einprägsam und in seinem Charakter durchaus evident. Auch der einfache Hörer wird die tänzerische Geste, die freie Gelöstheit dieses Themas als „vertraut" empfinden. Der „Affekt"-Gehalt dieses Themas ist eben nicht die Erfindung eines einmaligen Individuums „Bach", sondern ein Besitzteil des deutschen Wesens. Er muß demgemäß im Volkslied vorgeprägt sein. Im Liede „Wir tanzen im Maien" finden wir nicht nur innerlich, sondern auch in der äußeren melodischen Baukurve dazu die Parallele.

Beispiel 1:

a)

b)

Hier wird der tiefere biologisch-rassisch bedingte Zusammenhang zwischen Volks- und Kunstmusik deutlich. Hier sind am Schöpfungsakt Kräfte beteiligt, die der Komponist weder künstlich zwingen, noch nach Belieben ausschalten kann. Nach diesen unausweichlich wirksamen Kräften aber muß gesucht werden, wenn die Beziehungen zwischen Volksmusik und höherem Kunstschaffen grundsätzlich und klar erkannt werden sollen. Äußerliche Hinweise, etwa auf Bachs Bauerkantate, berühren das Problem nur oberflächlich.

Die volksmusikalische Grundsubstanz nun erscheint, wie gesagt, im Meisterwerk selten in ihrer reinen Urgestalt. Sie ist fast immer verwandelt, geschliffener, veredelt und angereichert. Führen wir das Thema von Josef Haydn (Londoner Sinfonie D-dur, erster Satz):

Beispiel 2:

usw.

auf seine elementare Formel zurück, so erhalten wir als Urlinie

Beispiel 3:

a b

Der Kern der vorderen Hälfte a liegt nicht nur gelegentlich volksmusikalischen Wendungen zugrunde, sondern hat in der Geschichte des Volksliedes zur Ausprägung eines ganz bestimmten Gestalttypus geführt: zu einem melodischen Ablauf durch den Dreiklangsraum mit Überschlag in die Sexte, wie in den Liedern „Wach auf, wach auf, du deutsches Land", „Und in dem Schneegebirge", „Es leben die Soldaten" u. a.

Der Anfang des Haydnschen Sinfoniethemas erweist sich demnach als die rhythmische und

melodische Hochentwicklung einer Urform, die auch volksmusikalischen Bildungen zugrunde liegt.

Desgleichen geht das zweite Themenglied b auf eine Elementarform zurück, die in der Volksmusik beheimatet ist, wie folgende, im Rheinland noch nach dem Weltkrieg gehörte Bänkelsängerweise beweist:

Beispiel 4:

So treffen sich hier der Musiker Haydn und der unbekannte Volkssänger an einem gemeinsamen urgestaltlichen Ausgang.

Da die ganzheitliche Erscheinung eines musikalischen Vorgangs nicht nur im Melodischen, sondern in einer Vielheit von Einzelkompenenten beruht, werden auch diese häufig für die Aufdeckung volksmusikalischer Wurzeln herangezogen werden müssen. Ein Einzelelement solcher Art ist beispielsweise der „Bruckner-Rhythmus"

Beispiel 5: Beispiel 6:

Den Rhythmus von den „Meistersingern" her zu erklären[1], mag stilkritisch (formal-logisch) richtig erscheinen. Inhalts-logisch bleibt dieses Verfahren falsch. Ernst Bücken hat in seiner „Deutschen Musikkunde" erneut vermerkt, daß es sich hier um ein typisches Element süddeutsch-dinarischer Volkstanzrhythmik handelt:

Beispiel 7:

(Eisenkeilnest")

Beispiel 8:

(Zwiefacher aus dem Bayr. Wald)

Andere stilistische Teilzüge aus der süddeutschen Landschaft sind Auftaktbildungen von oben bei Haydn oder Mozart („Schöpfung": „Welche Labung für die Sinne", „Entführung": „Welche Wonne, welche Lust", „Figaro": „Neue Freuden, neue Schmerzen"), vergleiche:

Beispiel 9:

Das Bauernmadel (Volkstanz aus dem Bayr. Wald)

Volksmusikalisch erklären sich ferner die Juchzermotive (Jodler) bei Haydn:

Beispiel 10:

Londoner Sinfonie, D-dur, Menuett

oder bei Mozart:

Beispiel 11:

Don Giovanni

Beispiel 12:

Sonate K. V. 303. 2. Satz

Eine Urformel süddeutsch-ostmärkischer Volksmusik ist auch die Wendung

Beispiel 13:

aus dem zweiten Satz der „Unvollendeten" von Schubert.

Zu diesen versteckten, aber immerhin noch analytisch herausschälbaren und wägbaren Stilmomenten kommen nun wichtige *innergehaltliche Züge,* die *ganzheitlich* das seelisch-geistige Gefüge einer Musik bestimmen und als stilistische Einzelmerkmale gar nicht faßbar sind. Eine Untersuchungsweise, die auf die Berücksichtigung dieser Faktoren verzichtet, wird dabei aber notwendigerweise nur zu oberflächlichen und eingeengten Schlußforderungen kommen. Denn was in Themen, etwa der „Brandenburgischen Konzerte" von Bach, unbewußt als volkstümlich[2], natürlich und einfach empfunden wird, beruht oft zu sehr auf der *inneren Richtung und dem daraus sich ergebenden seelischen Habitus,* als daß es aus Intervallverbindungen, melodischen Gängen, Rhythmen oder anderen musikalischen Einzelelementen gedeutet und bewiesen werden könnte. An einer Musik, sei es nun ein Volkslied oder ein Sonatenthema, sind ja nicht die Melodie, der Rhythmus „an sich" das Entscheidende, sondern die *Art, wie* die Melodie, *wie* dieser Rhythmus sich geben, die Art ihres inneren Lebens, ihr stilhafter Sinn. Sowenig wie allgemein rassische Züge musikalisch nur an äußeren Stilmerkmalen sichtbar werden, sondern sich in der Haltung der Musik, in ihrer besonderen Führung und Wesensprägung, in der Art des eigentlich nur seelisch erfaßbaren Grundverlaufs der inneren Vorgänge zeigen, sowenig kann auch ihre volksmusikalische Substanz aus einer thematisch-stilistischen Oberflächenbildung allein erkannt werden.

Am Beispiel Beethoven mag dies erläutert werden. Es liegt nahe, bei Beethoven vor allem nach dem Verhältnis zur Volksmusik seiner rheinischen Heimat zu fragen. Aus gelegentlich vorkommenden volksmusikalischen Parallelen in seinen Werken läßt sich die Frage nur zum Teil beantworten, auch dann, wenn das volksmusikalische Bild der Rheinlande genauer erforscht sein wird. Denn

[1] Robert Haas „Anton Bruckner", 1934, S. 10.

[2] „Volkstümlich" ist nicht als „landläufig", „verständlich", sondern als „aus dem Volkstum gewachsen" zu verstehen.

was Beethoven seiner Heimat zuerst verdankt, ist nicht das Motivgut, das Stoffliche, nicht eine besondere, rheinischer Volkskunst entstammende Thematik, sondern der innere Zug, der innere Lebensstil seiner Kunst. Natürlich kommen Themen vor, die auch äußerlich leicht als Niederschlag rheinischer Volkskunst erkennbar sind. So erscheint das Thema der Klaviersonate C-dur, op. 2,3. als die Idealisierung eines im Rheinland, allerdings auch anderweitig, bekannten Tanzthemas:

Beispiel 14:

Einen anderen volksmusikalischen Anklang bringt im ersten Satz der Sonate op. 27,1. die Stelle:

Beispiel 15:

die ein Seitenstück in einer noch heute im Rheinland verbreiteten Volksweise (Balladenparodie vom Schwanenritter „Lohengrin") besitzt:

Beispiel 16:

Solche Beispiele sagen uns aber im Grunde zu wenig. Dafür sind die Zusammenhänge zwischen Beethoven und der Volkskunst viel zu tiefgehend. Sie beruhen nicht bloß auf äußeren, in der Landschaft Bonns empfangenen Jugendeindrücken, sondern sind biologisch aus der, den Rheinlanden entstammenden mütterlichen Erblinie bedingt. Und so wie rheinisches Volkstum sich musikalisch in einer bestimmten Ausdrucksart äußert, so muß das in Beethoven auch biologisch ruhende Volkserbe in einer der rheinischen Volksmusik verwandten Weise zum Ausdruck kommen. Als ein typischer Ausdruckszug rheinischer Art nun kann jener freie Ausschritt, jener von impulsiver Lebenskraft und Lebensbejahung erfüllte Vorwärtstrieb gelten, den wir bei Beethoven so häufig antreffen. Wer den Schwung, die freie Gelöstheit, die urwüchsige, ungeschminkte Art rheinischer Auf- und Umzugsmusik kennt, wird auch bei Beethoven das Verwandte, den „rheinischen Ton", den eigenen rhythmischen Gestus immer wieder heraushören (vgl. das Thema des Schlußsatzes aus der Sonate op. 27,1, ferner Violinsonate op. 12,3 Schlußsatz, Rondo op. 129). In verfeinerter Form äußert sich dieser Zug selbst noch in hochstilisierten Sätzen, wie dem „Allegretto scherzando" der 8. Sinfonie. Zahlreiche weitere Beispiele ließen sich anfügen.

Diese Schreit- und Marschmotivik, die sich oft bis ins Dithyrambische und Enthusiastische steigert, ist als ein Wesensmerkmal des Beethovenschen Personalstils längst erkannt. Die „Genialität" aber, die sich darin äußert, muß in des Wortes eigenster Bedeutung verstanden werden, d. h. sie ist nicht aus irgendwelchen unbewiesenen, imaginären Sphären in den Künstler eingeströmt, sondern die organische, also wuchshaft gesteigerte Kraft einer bestimmten Anlagerichtung, die von jeher im rheinischen Volkstum und damit auch in Beethovens Sippe („genus") vorhanden war. Beethoven ist musikalisch die letzte und höchste Herausdifferenzierung einer in seiner Sippe bzw. im rheinischen Volkstum ruhenden Anlage.

Daß sich aus diesen erbmäßig-biologischen Dispositionen auch Beziehungen zur angestammten landschaftsgebundenen Volksmusik ergeben, ist selbstverständlich. Sie sind aber nicht so zu verstehen, als ob Volksmusik primär, gleichsam als Vorbild und Ursache vor der künstlerischen Gestaltung stünde, die künstlerische Formung also eine höhere aus der Volksmusik herausgeführte Entwicklungsstufe sei, sondern beide, die volksmusikalische wie die künstlerische Gestalt sind nebeneinander dem gleichen, seelisch-charakterlichen Untergrund eines Stammestums entsprossen. Wie sehr von diesem Standpunkt her unter Umständen bisherige Auffassungen ein neues Gesicht erhalten, zeige ein Blick auf Beethovens Verhältnis zur französischen Revolutionsmusik. Arnold Schmitz[3] hat schon unterstrichen, daß Beethoven „im Westen geboren, von Natur aus einen aufgeschlossenen Sinn" für das besondere Temperament dieser Musik gehabt haben müsse „als andere Musiker aus dem Süden, Osten und Norden". Mit dieser Feststellung ist eine damals noch wenig beachteter russischer Faktor mit in die Beethovendeutung eingesetzt worden. Im Hinblick auf die Musik der Revolutionszeit besagt dieser, daß sie für Beethovens musikalische Gestaltung und Sprache nur eine auslösende nicht aber zeugende Wirkung gehabt haben kann. Denn im Rheinländer Beethoven war der innere Zwang zu elementaren Mitteilungsformen, wie sie in der französischen Revolutionsmusik gehäuft auftraten, als vorgegebener Erbbestand bereits vorhanden. Außerdem fand er ihn in der volksmusikalischen Umwelt seiner rheinischen Heimat ausgeprägt. Sicher hat sich im musikalischen Volksgut — damals wie heute — jener dem rheinischen Menschenschlag eigene Zug lebenserobernder Beschwingtheit und elementarer Daseinskraft widergespiegelt, sodaß von hier aus vor der Einflußnahme der Revolutionsmusik Beethovens Stilrichtung bereits vorbestimmt wurde. Dafür genüge hier die Parallele zweier Beispiele:

Beispiel 17:

aus dem ersten Satz der 1. Sinfonie

Beispiel 18:

Beispiel 18, der Anfang eines im rheinischen Fastnachtstreiben häufig zu hörenden Sangs, kann als typisches Zeugnis für die erwähnte lebenssteigende, äußere und innere Hindernisse durchbrechende Gemütslage rheinischen Menschentums angesehen werden und dürfte über Beethovens Personalstil mehr aussagen als seitenlange Zitierung französischer Revolutionsthemen.

Der Raummangel gestattet es nicht, hier auf die Fragen näher einzugehen. Doch dürften auch so die Perspektiven klar geworden sein, die sich der Forschung von den seelischen und charakterlichen Ganzheitswerten eines Kunstwerkes aus für die Erkenntnis seiner volksmusikalischen Grundbestände eröffnen.

---

[3] „Das romantische Beethovenbild" 1927, S. 173.

Das Phänomen der kleinen Terz.

Von *A. D. Loman jr., Arnheim.*

Es ist der Wissenschaft niemals gelungen, den Nachweis der Konsonanz der kleinen Terz zu führen.

Die heute allgemein geltende Musiklehre, die die wissenschaftliche Erklärung des Organismus der Musik enthält, ist zweifellos die Helmholtzsche „Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik" (Erste Auflage 1862). In dieser Lehre, als deren Basis die Konsonanz der 4ten, 5ten und 6ten Obertöne — zum Beispiel c-e-g — angenommen werden muß, wird *Moll* als ein getrübtes *Dur* dargestellt.

Schon vor der Zeit, in der Helmholtz lebte, bestand die Fabel, *Moll* sei ein minderwertiges Tongeschlecht, wenn man es mit *Dur* vergleiche, und zwar, wenn es sich um die Erklärung des Organismus der Musik handle.

Es ist in diesem Zusammenhange interessant, in unser Gedächtnis zurückzurufen, wie Goethe sich über diesen Punkt geäußert hat. Und zwar im Jahre 1808.

Ich zitiere hier aus der Korrespondenz zwischen *Goethe* und *Zelter* (Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, herausgegeben von Max Hecker, Insel-Verlag, Leipzig 1913) Nachfolgendes:

ZELTER an *GOETHE* (Brief vom 2ten Mai 1808, Seite 198): „Sie fragen, woher die allgemeine Tendenz nach den Molltönen komme, die man sogar bis in die Polonaise spüre. Ich habe die nämliche Erfahrung gemacht, doch die musikalischen Geschichtsschreiber liefern darüber nichts Befriedigendes. Die Molltonart unterscheidet sich von der Durtonart durch die kleine Terz, welche an die Stelle der großen Terz gesetzt wird. Unsere heutige diatonische (natürliche) Tonleiter entspringt aus der Teilung der Saite. Teilt man diese in die Hälfte, so entsteht die Oktave; teilt man sie in drei Teile, so entsteht die reine Quinte; teilt man sie in 5 Teile, so entsteht die große Terz. Man mag aber die Saite in so viele Teile teilen, als man will, so entsteht niemals eine *kleine* Terz, obgleich man dieser dadurch immer näherkommen kann. Demnach ist diese kleine Terz kein unmittelbares donum der Natur, sondern ein Werk neuerer Kunst, undman muß sie wie eine erniedrigte *große* Terz betrachten, wie sie denn auch von den strengsten Komponisten in allen Zeiten ist wie ein konsonierendes Intervall behandelt worden, das heißt: sie darf überall, wie die große Terz, frei und unpräpariert eintreten, was in einem reinen Stile keine Dissonanz darf. Die ziemlich allgemein gewordene Neigung zu den Molltonarten aber glaube ich zuerst in den Gesängen nordischer Erdbewohner angetroffen zu haben, besonders der Insulaner und Küstenbewohner."

Hier folgt nun, wie Goethe darauf reagiert:

GOETHE an *ZELTER* (Brief vom 22ten Juni 1808, erste Beilage, Seite 204):

1) „Die Molltonart unterscheidet sich von der Durtonart durch die kleine Terz,
Unterscheidet sie sich nicht aber auch durch die Verkleinerung oder Verengerung der übrigen Intervalle?

2) welche an die Stelle der großen Terz gesetzt wird,
Dieser Ausdruck kann nur gelten, wenn man von der Durtonart ausgeht. Ein Theorist nordischer Nationen, der von den Molltönen ausginge, könnte ebensogut sagen, die große Terz werde an die Stelle der kleinen gesetzt.

3) Unsere heutige diatonische natürliche) Tonleiter
Daß die diatonische Tonleiter allein natürlich sei, dagegen geht eigentlich meine Opposition.

4) entspringt aus der Teilung der Saite. Teilt man diese in die Hälfte . . .
Daß die Teilung der Saite in bestimmbare Teile Klänge hervorbringt, die für das Ohr harmonisch sind, ist ein sehr hübsches Experiment, das denn auch eine gewisse Tonleiter begründen möchte; aber was auf diese Weise nicht gelingt, sollte es nicht auf eine andre Weise möglich sein?

5) Man mag aber die Saite in so viel Teile teilen, als man will, so entsteht niemals eine kleine Terz, obgleich man dieser dadurch immer näher kommen kann.
Es ist von einem Experiment zu viel gefordert, wenn es alles leisten soll. Konnte man doch die Elektrizität erst nur durch Reiben darstellen, deren höchste Erscheinung jetzt durch bloße Berührung hervorgebracht wird. Man müßte auf ein Experiment ausgehen, wodurch man die Molltöne gleichfalls als ursprünglich darstellen könnte.

6) Demnach ist diese kleine Terz kein unmittelbares donum der Natur, sondern ein Werk neuerer Kunst,
Ich leugne die Folgerung, da ich die Vordersätze nicht zugebe.

7) und man muß sie als eine erniedrigte große Terz betrachten. Dieses ist eine Ausflucht, deren sich die Theoristen gewöhnlich zu bedienen pflegen, wenn sie etwas die Natur Beschränkendes festgesetzt haben: denn alsdann müssen sie auf eine sehr paradoxe Weise, was sie einmal behauptet, wieder aufheben und vernichten. Wenn eine große Terz ein Intervall ist, das uns die Natur gibt, wie kann man sie erniedrigen, ohne sie zu zerstören? Wie viel und wie wenig kann man sie erniedrigen, daß es keine große Terz und doch eine Terz sei? und wo hört sie denn überhaupt auf, noch eine Terz zu sein? Mein supponierter nordischer Theorist würde mit eben dem Rechte sagen, die große Terz sei eine erhöhte kleine."

Man darf heute, im Jahre 1944, wohl feststellen, daß Goethe im Jahre 1808 schon vorgeahnt hat, in der offiziellen Musiklehre sei nicht alles in der Ordnung.

Neulich schrieb mir ein belgischer Musikgelehrter, Prof. W. *van Esbroeck* (in Mechelen), er habe gefunden, daß die Mollterz, wie Helmholtz sie darstellt, nämlich in ihrem Verhältnis 6/5 zu ihrem Grundton (Schwingungs-Verhältnis), für unsere Ohren falsch klingt. Er meine, die Mollterz müsse aus dem 19. Oberton erklärt werden, denn einem Verhältnis 19/16 entspreche eine Konsonanz, die für einen Musiker mit guten Ohren annehmbar ist.

Obwohl ich schon vor 40 Jahren das Verhältnis 19/16 gefunden hatte (nachdem ich auch entdeckt hatte, daß eine Helmholtzsche kleine Terz 6/5 für unsere Ohren falsch klingt), so habe ich trotzdem nie daran gedacht, das Wesen des Mollgeschlechts aus dem System der Obertöne zu erklären, da ich mir seinerzeit schon bewußt geworden war, daß bereits Hugo *Riemann* sich mit seinen Untertönen zur Erklärung des Mollgeschlechts auf falschem Untersuchungswege befand. Obwohl Riemann später erklärt hat, daß die Untertöne nicht existie-

ren, wenigstens nicht nachzuweisen seien, muß in diesem Zusammenhang doch gesagt werden, daß es einem holländischen Physiker, Prof. Dr. Balthazar *Van der Pol* (in Eindhoven) gelungen ist, die Untertöne hörbar zu demonstrieren. Seine Erfindung beruht auf dem Wesen der sogenannten Relaxationsschwingungen.

Nichtsdestoweniger ist die Riemannsche Theorie (Erklärung des Mollgeschlechts aus den Untertönen) keine annehmbare Musikwissenschaft geworden, und zwar aus dem einfachen Grunde, daß die kleine Terz im Werte 6/5 für das musikalische Ohr allzusehr falsch klingt.

Daß die kleine Terz im Werte 19/16 für den Musiker annehmbar ist, weil sie konsoniert, hat m. E. mit den Obertönen nichts zu tun. Die Sache ist einfach diese, daß der Wert 19/16 sehr dicht bei dem wirklichen Wert liegt. Dieser Wert ist 32/27; darüber später.

Riemann war auf gutem Wege, als er versuchte, den Begriff des Organismus der Musik im Wesen des Prinzips der S, D und T (Subdominante, Dominante und Tonika) kennen zu lernen. Schade, daß er vom Akkord ausgegangen ist und nicht die Musik selbst als Ausgangspunkt gewählt hat. Ein alleinstehender Akkord, zum Beispiel c-e-g, der als 4ter, 5ter und 6ter Oberton vollkommen konsoniert, kann ein hübsches Experiment sein, wie Goethe es ausdrückt, damit ist aber noch keine *Musik* produziert. Die fortschreitende, d. h. melodische Bewegung kann die Musik nicht entbehren. Ein alleinstehender Akkord bedeutet zwar ein stillstehendes Klangerzeugnis, solange jedoch von einem horizontalen melodischen Fortschritt nicht die Rede ist, kann von *Musik* noch nicht gesprochen werden. Musik muß aus Musik erklärt werden, und nicht aus einem Experiment im physikalischen Laboratorium.

Ich bin der Ansicht, daß wir das S-D-T-Prinzip besser kennen lernen werden, wenn wir vom Wesen der Melodie und nicht vom stillstehenden Akkord, wie Riemann es getan, ausgehen. Im Sinne einer S-, D-, oder T-Funktion muß nach Riemann der Akkord als unteilbar betrachtet werden. Ich glaube, daß diese Riemannsche Theorie unhaltbar ist. Ich begründe meine Auffassung mit folgendem Beispiel: zweistimmig in C-dur oder c-moll bedeutet e-g (oder es-g), f-as, e-g (oder es-g) zweifellos: T, S, T. Dagegen bedeutet c-e (oder c-es), h-d, c-e (oder c-es) ohne Zweifel: T, D, T. Werden diese beiden 2stimmigen Teile zu einem 4stimmigen Gewebe zusammengefaßt, so entsteht: c-e-e-g, h-d-f-as, c-e-e-g (oder es statt e). Riemann bezeichnet dies: T, D, T. Nach meiner Meinung keineswegs richtig. In h-d-f-as ist der Teil h-d tatsächlich D, jedoch bleibt die Funktion für f-as ohne Zweifel S. *Melodie* ist ein primärer und *Akkord* im musikalischen Sinne ein sekundärer Begriff.

In meiner langjährigen Praxis habe ich öfters den unteilbaren Akkord als ein Hindernis beim Studium des Organismus der Musik empfunden. Je mehr ich dazu kam, Musik nicht vertikal sondern horizontal zu betrachten, desto klarer wurde mir die Einsicht in das Wesen der Musik.

Historisch steht fest, daß die einstimmige Musik viel älter ist als die mehrstimmige. Für den Musikforscher empfiehlt es sich daher das Gebilde der alten Musik zu studieren. Nicht ohne Bedeutung war für mich, festzustellen, daß in früherer Zeit Moll und namentlich dorische Musik (griechisch-phrygisch) viel üblicher war als Dur. Interessant war für mich, die besondere Gestalt der dorischen Tonskala kennen zu lernen, wenn man sie mit allen anderen Skalen vergleicht. Die Bildung der Tetrachorde in der dorischen Skala ist in beiden Teilen der Skala dieselbe, und zwar auch in der Umkehrung. Die Reihenfolge der Intervalle ist nämlich: große Sekunde, kleine Sekunde, große Sekunde, und zwar von unten nach oben wie von oben nach unten. Die Tatsache, daß sogar längere Zeit nach dem Mittelalter die bestehende Musik größtenteils dorisch war, ist sicher nicht ohne Bedeutung. Die kräftigen altniederländischen Volkslieder zeigen fast ohne Ausnahme das dorische Tongeschlecht. Unwillkürlich muß man hier an Goethe denken, als er sih darüber äußerte, Dur könne ebensogut später als Moll entstanden sein. Und ich füge hinzu: *jedenfalls in der mehrstimmigen Musik!*

Ich nehme nicht an, daß die mehrstimmige Musik entstanden ist aus den Hucbaldschen Versuchen, einstimmigen Melodien Oberquinten zuzufügen, vielmehr lege ich großen Wert auf die letzten musikhistorischen Entdeckungen, aus denen hervorgeht, daß Britannien als die Pflanzstätte der mehrstimmigen Musik anzusehen ist. So sollen es römische Geistliche gewesen sein, die die ersten Specimina der mehrstimmigen Musik u. a. nach Lüttich in Belgien und später nach Italien gebracht haben. Das Mollgeschlecht, und zwar dorisches Moll, war in dieser Musik überwiegend. In jener Zeit wurde die Durterz als hart, einigermaßen rauh, also wenig konsonierend, empfunden, wie sie auch heutzutage tatsächlich noch klingt, wenn sie nicht zu dem Wert der Naturterz erniedrigt ist. Es gibt in der Musikpraxis nämlich zwei verschiedene große Terzen, die wirkliche große pythagoräische, die sehr viel angewendet wird, und die seltenere Naturterz (um ein syntonisches Komma tiefer). In der früheren Musikpraxis, als man nur einstimmig musizierte, wurde tatsächlich nur die pythagoräische Stimmung angewendet. Als nach der ersten mehrstimmigen Musik das Durgeschlecht auftauchte, wurde die Dissonanz der damals üblichen großen Terz in Zusammenklängen als störend empfunden. Daher ist die offene Quinte, die in jener Zeit öfters angewendet wurde, zu erklären. Die offene Quinte hat nämlich fast den selben Klang wie ein Dreiklang mit Naturterz.

Schon mehrere Jahrhunderte werden in der Musikpflege zwei verschiedene große Terzen angewendet, die wirkliche oder pythagoräische (81/64) und die viel seltener gebrauchte Naturterz (5/4 oder 80/64). Die erste ergibt das richtige Dur (Beispiele: Schluß der 5. Symphonie, Beethoven und Meistersinger-Vorspiel, Wagner). Vor etwa 40 Jahren habe ich im Amsterdamer Musiklehrerverein mit zwei verschieden gestimmten Klavieren demonstriert, wie das wirkliche Dur im Gegensatz zu Akkordverbindungen mit Naturterzen klingt. Für beide Klaviere waren die Quinten c-g, e-h, f-c, g-d, as-es und a-e rein gestimmt. Das „harmonische" Klavier war so gestimmt, daß die Terzen c-e, d-fis, es-g, f-a, g-h und a-cis vollkommen konsonierten (Naturterzen). Das „melodisch" gestimmte Klavier war durchaus in reinen Quinten gestimmt, und zwar von as-es-b-f .... bis auf a-e-h-fis-cis (pythagoräische Stimmung)[1].

[1] Wenn man auf diesen beiden Klavieren den Beginn des Tristan-Vorspiels, von a-moll nach c-moll transponiert, spielt (also: c, as, g, h, c, cis, d in der Melodie), so bekommt man eine entscheidende und ausschlaggebende Antwort auf die Frage: Hat Pythagoras oder Helmholtz Recht? Unsere Musik — und auch alle frühere Musik — verlangt ein hohes fis, h und cis, da-

Das Experiment mit den etwa ersten 30 Takten des Meistersinger-Vorspiels ergab den Beweis, daß der Musiker in echter Durmusik eine hohe dissonierende große Terz verlangt. Die Wagnersche Musik mit Naturterzen klang allzusehr wie Süßspeise, das war kein Wagner! Dagegen klang das berühmte Vorspiel auf dem pythagoräisch gestimmten Klavier genau so wie wir diese Komposition von Orchesteraufführungen kennen. Für beide Experimente wurde ein vierhändiges Klavierarrangement gebraucht. Mit diesem Experiment wäre schon der Beweis für die Unhaltbarkeit der Helmholtzschen Musiklehre geliefert.

Kommen wir jetzt auf die erste mehrstimmige Musik zurück, die Musikhistoriker in mehreren Gegenden Britanniens gefunden haben, und zwar vor allem in Gegenden, in denen die keltische Urbevölkerung sich erhalten hatte. Es ist bekannt, daß die sogenannte Pentatonik schon in den frühesten Zeiten in diesem Lande üblich war. Karl *Blessinger* schreibt in seinem Buch: „Musiklehre" (Stuttgart, Ernst Klett-Verlag), S. 55, darüber: „Die Pentatonik hat sich auch da, wo auf späterer Entwicklungsstufe siebenstufige Tonleitern in Gebrauch gekommen sind, lange Zeit neben diesen erhalten. Die halbtonfreie Melodik dieses Systems übt auch auf uns einen eigenartigen Reiz aus. Auch für die Entwicklung unserer Musik ist die Pentatonik von weitreichender Bedeutung gewesen. Als Überrest der alten keltischen Kultur hat sie sich namentlich von England aus weit über Europa verbreitet."

Jetzt wird die 5stufige Skala, die auch bei den mongolischen Völkern gefunden worden ist, gewöhnlich die schottische Skala genannt. Es möge angebracht sein, das Gebilde dieser Skala eingehend zu betrachten.

Schon in der primitivsten Musik spielt die Quart eine hervorragende Rolle. Zu ihrer Erklärung kommen die Ober- und Untertöne nicht in Frage, denn die Quart kann aus diesen nicht begründet werden. Sie hat aber wichtige Bedeutung im Gebilde der Melodie und im Rahmen des S-D-T-Prinzips, vielmehr als die Quient, obwohl diese direkt nach der Oktave in den Reihen der Ober- und Untertöne in der Gestalt einer Duodezime erscheint.

Wenn wir von dem Ton c als Tonika ausgehen, so haben die Töne f, g, c, f, g, c eine besondere Bedeutung. Sie stellen m. E. den Kernpunkt der Musik dar. Man könnte bezüglich dieser 3 oder 6 Töne von der Basis der Urmusik sprechen.

Aus dem Schema:

f-c (S) c-g (T) g-d (D)

läßt sich leicht nachfolgendes Melodiematerial finden:

c, d, f, g, c, d, f, g, c.

Im Obigen fehlt die leere Quinte d-a. Die Erweiterung des Melodienmaterials ist durch Zusatz des Tones a als eine natürliche und logische zu betrachten, denn d ist aus g-d, f aus f-c, und g aus c-g zu begründen.

Wir notieren jetzt folgendes Melodienmaterial:

c, d, f, g, a, c.

Von diesen Tönen kann jeder als Tonika gewählt werden. Auf diese Weise entstehen:

gegen ein tiefes as. Vgl. die untenstehende Tabelle. Namentlich chromatische Musik, dargestellt in der Helmholtzschen Stimmung mit Naturterzen und demzufolge mit großen Leittonschritten — das sogenannte *natürliche* Musiksystem! — klingt abscheulich falsch und unrein.

I. c, d, f, g, a, c;
II. d, f, g, a, c, d;
III. f, g, a, c, d, f, wenig brauchbar, da eine Subdominante fehlt;
IV. g, a, c, d, f, g;
V. a, c, d, f, g, a, total unbrauchbar wegen Fehlens der Dominante.

Ich glaube hiermit den Entwicklungsgang der 5stufigen schottischen Tonskala annehmbar geschildert zu haben.

Das Notenmaterial der 5stufigen schottischen Skala enthält die kleine Terz zwischen d und f und zwischen a und c, die große Terz zwischen f und a. Daß die große Terz bei den ersten Versuchen, eine mehrstimmige Musik darzustellen, noch keine Anwendung gefunden hat, kommt mir begreiflich vor, erstens weil, wie schon gesagt, in der Skala sub III die Subdominante fehlt und infolgedessen diese Skala wenig Anwendung gefunden haben mag, aber zweitens — und das ist wichtiger — weil wahrscheinlich die dissonierende Terz f-a für diesen Zweck Mißfallen erregt hat. Wenn wir annehmen, daß seiner Zeit entdeckt worden war, daß der Zweiklang f-a durch Erniedrigung des a zu einer Konsonanz führen könnte, so muß man bedenken, daß dieses a auf den von den Schotten angewendeten Musikinstrumenten fehlte, denn das in Frage kommende a war quintenrein auf d gestimmt. Dagegen lieferte der Zusammenklang von d mit f (mit oder ohne a) eine prachtvolle Konsonanz, ohne daß der Ton f um das geringste umgestimmt zu werden brauchte. Ich glaube hiermit den vorwiegenden Gebrauch der Mollmusik in der frühesten mehrstimmigen Musik annehmbar gemacht zu haben.

Wenn wir das Melodienmaterial der 5stufigen schottischen Skala näher betrachten, so wird uns klar, wie leicht aus d-a neben c-g (Tonika c): e-h neben d-a (Tonika d) entstehen kann. Dasselbe gilt für a-e neben g-d (Tonika g). Wir notieren jetzt: d, e, f, g, a, h, c, d. Hier liegt die komplette dorische Tonskala vor uns.

Meines Erachtens ist die dorische Tonskala die Urskala in der Musik, und sie hat als Basis eine 5stufige Skala, die wir in verschiedenen Gestalten in der Musikgeschichte kennen gelernt haben, sogar schon in sehr alter chinesischer Musik, worauf ich noch zurückkomme.

Obwohl die Musikwissenschaft die vollkommene Konsonanz der kleinen Terz 32/27 bis jetzt niemals begründet hat, so bleibt die Tatsache bestehen, daß diese kleine Terz vollkommen konsoniert. Dagegen ist die kleine Terz im Werte 6/5 ihrem Klange gemäß, wie u. a. *Helmholtz* sie darstellt und wie sie heutzutage als die offizielle, von der Musikwissenschaft anerkannte betrachtet wird, eine *Dissonanz*. Für den Musiker ist eine dissonierende kleine Terz unannehmbar.

Wie irreführend Experimente im physikalischen Laboratorium sein können, geht aus Folgendem hervor, *Helmholtz* stellte aus den Tönen seiner Tonskala — die Zelter bereits die natürliche nannte — den sogenannten verminderten Septimakkord hörbar dar. Er schrieb (Lehre der Tonempfindungen, 5. Auflage 1895, Seite 517) wörtlich: „Der verminderte Septimakkord, der z. B. in der neuesten Musik so viel gebraucht wird, streift bei reiner Stimmung der übrigen Akkorde fast an die Grenze des Unerträglichen." Tatsächlich klingt dieser Vierklang abscheulich, wenn man die Intervalle stimmt, wie Helmholtz sie beschrieben hat, und zwar in C-dur oder c-

moll: h-d (6/5), d-f (32/27) und f-as (6/5). Aber Tatsache ist, daß es keinen Musiker gibt, der diesen Akkord in dieser Zusammensetzung produziert oder hören läßt. Wir Musiker gebrauchen diesen Akkord, der aus 3 gleichen Terzintervallen, je im Werte von 32/27 besteht. So klingt dieser Akkord sogar nicht als eine Dissonanz sondern wie Halbkonsonanz.

Der damals bekannte Konzertmeister des Leipziger Gewandhaus-Orchesters, Professor Engelbert *Röntgen*, schrieb in der Vierteljahrsschrift für Musik-Wissenschaft (4. Heft, Jahrgang 1893) u. a.: „Nach den langjährigen Erfahrungen und Beobachtungen, die ich in meiner musikalischen Praxis gemacht habe, bin ich zu der Überzeugung gelangt, daß diejenigen Intervalle, die ein musikalisch begabter Sänger oder Spieler intoniert, in vielen Fällen von den theoretisch bestimmten abweichen, und daß die letzteren nicht immer das Ohr eines musikalisch empfindenden Hörers befriedigen."

Prof. Röntgen hatte nicht entdeckt, daß die offizielle kleine Terz 6/5 falsch klingt, sondern daß der Leittonschritt, z. B. h nach c in C-dur oder c-moll, von Musikern als ein viel kleineres Intervall intoniert wird, als in der offiziellen Musiklehre angegeben ist. In der C-durskala intoniert jeder Musiker nicht nur das h, wie Röntgen entdeckt hat, sondern auch das e um ein syntonisches Komma höher als in der Musiklehre angegeben wird.

Die Bezeichnung der Werte der Intervalle mittels gewöhnlicher Brüche wie 32/27, 6/5 usw. hat den Nachteil, daß die wesentliche Differenz der verschiedenen Tonhöhen im Rahmen der Tonskala nicht ersichtlich ist. Ein deutscher Musikgelehrter, Widogast Iring, hat die gebräuchlichen Werte wie 5/4, 81/64, 4/3 usw., die geometrische Reihen darstellen, in arithmetrische Reihen umgewertet, wodurch die Tonunterschiede viel klarer zum Vorschein kommen. Seit Jahren gebrauche ich mit Erfolg die Iringschen Zahlen (vgl. W. *Iring*, „Die reine Stimmung in der Musik", Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1898). Iring nimmt für die Oktave den Wert 600, so daß der Ganzton der 12stufigen wohltemperierten Stimmung einen Wert von 100 und der Halbton einen solchen von 50 ergibt.

Die Werte des Schismas und die Differenz zwischen reiner Quint und der Quinte der wohltemperierten 12stufigen Stimmung, liegen sehr dicht beieinander; sie betragen ungefähr einen 614. Teil einer Oktave. Iring vernachlässigte die minimale Differenz zwischen einem 614. und einem 600. Teil einer Oktave, und wählte die letztere als Einheit seines Systems. Infolgedessen ist der Wert eines kleinen Kommas oder Diaschismas 10, eines syntonischen Kommas 11, eines pythagoräischen Kommas 12, der kleinen Diësis 21 usw. Daß der Gebrauch der Iringschen Zahlen oder Symbole für unsere Zwecke willkommen ist, zeigt untenstehende Tabelle.

	Werte, die Sänger, Bläser und Streicher gebrauchen	Werte der offiziellen Musiklehre (Helmholtz)	Werte der 12stufigen temperierten Stimmung
C	600	600	600
H	555	544	550
B	498	498	500
A	453	442	450
As	396	407	400
G	351	351	350
Fis	306	295	300
F	249	249	250
E, Durterz	204	193	200
E, Naturterz	193	193	200
Dis	159	148	150
Es	147	158	150
D	102	102	100
Cis	57	46 oder 35	50
Des	45	56	50
C	0	0	0

Jetzt komme ich auf die 5stufige Tonskala der alten chinesischen Musik zurück, die heutzutage noch auf der Insel Java in der Gamelanmusik gebräuchlich ist. Die Abstände zwischen den verschiedenen Tönen der Skala sind überall dieselben, so daß jeder Ton als Tonika brauchbar ist. Die Brauchbarkeit dieser Skala beruht offensichtlich auf der Tatsache, daß 3., 4. und 1. Ton dieser Skala den Urkern der Musik darstellt. Wenn wir als ersten Ton dieser Skala d als Tonika annehmen, so können wir mit drei Tönen der 5stufigen Skala: S, D und T, das sind die Töne g, a und d darstellen. Aus untenstehender Aufstellung geht hervor, daß die Unreinheit dieser Quint praktisch wenig bedeutet, da sie nur drei Viertel eines pythagoräischen Kommas (Iring: 9) beträgt, und die angewendete Musik mittels Glocken und dergleichen diese kleine Differenz leicht verträgt.

1	2		3	4	5		1
T			S	D			T
0 (Iring)	120		240	360	480		600
d	e	f	g	a	h	c	d
0 (Iring)	102	147	249	351	453	498	600

Wenn wir die primitive 5stufige Tonskala (1., 2. und 3. Zeile) neben der dorischen Tonskala (4. und 5. Zeile) betrachten, so kann uns der Werdegang der Musik einleuchten: die Entstehung der 7stufigen aus der 5stufigen Skala. Man muß dabei folgendes bedenken: die Entdeckung der unreinen Quint d-a liegt auf der Hand. Sobald die reinen Qintenintervalle intoniert werden, ist der große Sekundenschritt g nach a in seinem wirklichen Wert bereits da, denn nach d-a und g-d ist g-a gefunden. So entsteht e-h neben d-a und in derselben Weise f-c neben g-d. Auf diese Weise ist die komplette dorische Tonskala, die in der alten Musik einen vorwiegenden Gebrauch gefunden hat, in ihrem Entwicklungsgang entdeckt und dargestellt.

Zum Schlusse gebe ich eine Übersicht der Resultate meiner Untersuchungen bezüglich der in der Musik gebräuchlichen Drei- und Vier-Klänge, mit der Bemerkung, daß ich für meine Experimente und Wahrnehmungen äußerst genau gestimmte Instrumente benutzt habe, so daß meine Angaben als zuverlässig betrachtet werden können.

1. Der Drei-Klang mit kleiner Terz 6/5 oder Iring 158: Dissonanz; auch die beiden Umkehrungen, Sext- und Quartsextakkord sind Dissonanzen.

2. Der Drei-Klang mit kleiner Terz 32/27 oder Iring 147: vollkommene Konsonanz; dasselbe gilt für die beiden Umkehrungen, Sext- und Quartsextakkord; beide sind Konsonanzen.

3. Der Drei-Klang mit Naturterz 5/4 oder Iring 193: vollkommene Konsonanz; die beiden Umkehrungen, Sext- und Quartsextakkord, dagegen zeigen eine Dissonanz. Wenn dieser Quartsextakkord, z. B. g-c-e (c-e, Naturterz) als alleinstehendes Klangerzeugnis gehört wird, und der Ton g wird, den Tönen c und e gegenüber, schwach intoniert, so daß der entstehende Kombinationston tief-c zur Geltung kommen kann, *in diesem besonderen Fall* ist es möglich, diesen umgekehrten Drei-

Klang als Konsonanz zu empfinden. Wenn dagegen g-c-e als Unterteil eines musikalischen Satzes in C-dur auftritt und der Baßton g wird vom musikalischen Hörer als Dominante in C-dur empfunden, so verlangt dieser einen Ton e, der höher als die Naturterz intoniert wird, weil für ihn g-c-e mit Naturterz falsch oder unrein klingt und g-c-e mit hoher, pythagoräischer großer Terz konsoniert.

4. Der Drei-Klang mit pythagoräischer Terz 81/64 oder Iring 204: Dissonanz. Namentlich im forte und fortissimo ist der Charakter dieses Klanges: das echte glänzende und leuchtende *Dur*. Beide Umkehrungen dieses Akkords, Sext- und Quartsextakkord, sind Konsonanzen.

5. Dominantseptimakkord mit Naturterz: Dissonanz.

6. Dominantseptimakkord mit pythagoräischer großer Terz: Halbkonsonanz.

7. Verminderter Septimakkord nach Helmholtz: Dissonanz.

8. Derselbe Akkord, bestehend aus drei kleinen Terzen, je im Werte von 32/27 oder Iring 147: Halbkonsonanz.

Es ist in der Wissenschaft mehrere Male vorgekommen, daß gangbare Theorien im Laufe der Jahre sich nicht bewährt haben, nachdem entdeckt wurde, daß sie gegen spätere Beobachtungen verstießen. Die alten Theorien wurden dann abgeschafft und von neuen ersetzt. Ist die Zeit jetzt nicht gekommen, an eine Umgestaltung unserer Musiklehre zu denken? Ich glaube, daß das nötige Material dafür nicht fehlt.

Der Stilwandel in der Musik des 16. Jahrhunderts.

Von Karl Gustav Fellerer, Köln, zurzeit bei der Wehrmacht.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hat sich eine grundlegende Änderung der Musikauffassung und des musikalischen Ausdrucks vollzogen. 1554 erschien das erste Buch der Messen *Palestrinas*, das sein großes Werk des Ausgleichs von Wort und Ton, von Horizontal- und Vertikaldimension eröffnet. 1581 stellte Vincenzo *Galilei* in seinem „Dialogo della musica antica e della moderna“ das Wort in den Mittelpunkt und wirft der alten polyphonen Kunst Unverständlichkeit vor. 1594 starben *Palestrina* und Orlando *di Lasso*, die beiden Großmeister der altklassischen Polyphonie. Im gleichen Jahr fand in Modena die Aufführung der Madrigalkomödie des Orazio *Vecchi* „L'Amfiparnasso“, in Florenz die Aufführung des monodischen Schäferspiels „Dafne“ von Jacopo *Peri* statt. 1600 erschienen *Peris* und *Caccinis* „Euridice“ in Florenz, in Rom die „Rappresentazione di anima e di corpo“ von Emilio del *Cavaliere*. 1602 veröffentlichte L. Grossi da *Viadana* seine „Cento concerti ecclesiastici“, 1607 kam in Mantua *Monteverdis* „Orfeo“, der einen Ausgleich zwischen der neuen Monodie und dem alten Madrigal schafft, heraus. Diese verschiedenartigen Werke machen den grundlegenden Wandel, der sich damals in der Musik vollzogen hat und der die Polyphonie und Monodie als stärkste Gegensätze erscheinen läßt, deutlich. Man hat vielfach in dem Gegensatz Polyphonie-Monodie den alleinigen Ausdruck des Stilwandels gesehen und die Florentiner „Camerata“, deren musikalische Wertung vor allem auf G. B. *Doni* zurückgeht, als die Keimzelle der neuen Bestrebungen betrachtet. Solch umwälzende Erscheinungen, wie sie im Musikleben dieser Zeit vorliegen, haben jedoch tiefere Grundlagen, die ihre Gestaltung in allen Zweigen des künstlerischen Schaffens finden.

Die *Monodie* an sich bestand schon lange. Die mittelalterliche liturgische Musik ist monodisch; Einzelgesang mit und ohne Begleitung war auch nach dem Beginn der Mehrstimmigkeit lebendig geblieben. Was aber in der Monodie des 16. Jahrhunderts neu ist, ist das Ausdruckswollen. Es ist das Ergebnis der gesamten geistigen Umwälzung, die sich in gleicher Weise auch im mehrstimmigen Satz zeigt. Die subjektive Dramatisierung des *Madrigals* liegt in dieser Richtung ebenso wie die der polyphonen Ausdrucks*motette*. In der Homophonie der Chanson wurden aber bereits die neuen Deklamationsprinzipien vorgebildet.

Die Grundhaltung des künstlerischen Denkens des 16. Jahrhunderts wandelt sich von Gebundenheit zu Freiheit, von Objektivierung zu Subjektivierung, von Allgemeingültigkeit zu Einzelgültigkeit, von stilistischer Darstellung zu affektbetonter Wirkung — künstlerische Denk- und Gestaltungsformen, die man mit den Namen Renaissance und Barock zu umreißen sucht. Nicht erst Humanismus und Reformation haben das Denken verändert, sondern sie sind geworden und haben so weit gewirkt, weil sie eine bestimmte Formung des neuen Denkens sind. Gotik und Renaissance sind bildhaft, reliefmäßig, sie stilisieren das Tatsächliche in der Ebene, der Barock entdeckt den Raum, der zwischen Bild und Beschauer, zwischen Schallquelle und Hörer liegt, das Wirkliche, Naturgebundene, das in sich steigerungsfähig ist. Damit tritt die plastische Wirkung in der bildenden Kunst, die Klangwirkung in der Musik in den Vordergrund, nicht das stoffliche Sein an sich. Daher findet die bildende Kunst die plastische Lösung der Fassade, die Weitung des Raums durch diese plastische Auflösung der Begrenzung, die wirkliche oder vorgetäuschte Durchstoßung der Decke in Kuppel und Mauern, während die Renaissance die klare Begrenzung als erstes Prinzip aufstellte.

Die Musik schafft die Begrenzung der Struktur in Wort und Satz. Die akzentisch-grammatikalische, wortgebundene Deklamation, die am reinsten in der Komposition der Humanistenode und im Falsobordone, aber auch in der wortgezeugten Thematik polyphoner Werke vorliegt, wird zugunsten einer *musikalischen* Auswertung und Steigerung des Textes zurückgedrängt. Damit tritt eine „Vermusikalisierung“ des Satzes ein, die ganz neue Möglichkeiten bietet. Einerseits ist eine immer stärkere Entfernung vom Wort gegeben, das in der nun in den Vordergrund rückenden Instrumentalmusik ganz ausscheidet und neue instrumentale Ausdruckswerte der Musik werden läßt. Ist in *Cavazzonis* „Intavolature cioè Ricercari“ 1542 die Satzstruktur allein bestimmend, beherrscht die Intavolaturen der *Koloristen* die Spieltechnik des Instruments, so ist in den Instrumentalwerken der Venezianer der *Klang* die maßgebende Kraft der Formung. Schon im „Liber primus leviorum carminum“ 1571 von *Phalèse* wird diese Tendenz, die auch die Thematik aus einem bestimmten Klangempfinden schafft, deutlich, noch mehr aber in *Gabrielis* und *Merulos* Ricercari, Tokkaten, Fantasien, Kan-

zonen, die um 1580 hervortreten. In Florentio *Mascheras* „Canzoni da sonar“ 1584 ist eine instrumentale Eigenformung gegeben, die an Stelle von deklamatorischen Schwerpunkten taktische Schwerpunkte und Akzentuierungen, wenn auch noch in der grundsätzlichen Satzanlage der vokalen Polyphonie, herausstellt. Am deutlichsten zeigt sich die neue Stellung des Instrumentalklangs in seiner obligaten Verbindung mit Vokalstimmen. Die klangunbestimmte improvisierte Colla-parte-Praxis der Instrumentenführung ist in den „Concerti“ von Andrea und Giovanni *Gabrieli* 1587 zugunsten einer klangbedingten vokalen und instrumentalen Strukturscheidung verlassen. Bezeichnend für die hier in Erscheinung tretende Stilspaltung ist das Erscheinen von *Palestrinas* rein vokal konzipierten „Lamentationen“ im folgenden Jahr 1588.

Neben dieser instrumentalen Klangweiterung steht die *Ausdrucksweiterung*, die eine referierende Darstellung des Wortes in affektbetonte Komprimierung des Wortausdrucks umwertet. Die Monodie und monodiebedingten Formen bringen eine neue Dimension in die musikalische Gestaltung, ebenso wie in der bildenden Kunst die Raumwirkung an Stelle der Flächenzeichnung tritt: im polyphonen Satz aber werden zeitgebundene ähnliche Tendenzen wirksam, die sich vor allem in der Textbehandlung zeigen. In der Kirchenmusik werden Texte, die gewöhnlich nur gesprochen oder rezitiert wurden, wie die Evangelienkompositionen zeigen, vertont. Aufgaben, die bisher dem Wort vorbehalten waren, werden durch die Musik erstrebt. So stellt die zyklische Komposition eine enge Verbindung der einzelnen Teile untereinander und damit eine Intensivierung der Wirkung her. Im außerliturgischen Gottesdienst eines Filippo *Neri* wird der kirchliche Ausdruck mit neuen künstlerischen Mitteln verstärkt, während sonst nur das Wort und die festgelegte Liturgie diese Aufgabe erfüllen sollten. Die innere Verbindung von Predigt und umrahmenden Motetten, die sich immer mehr vom liturgischen Wort freimachen, führen weiter zur affektbestimmten *Kantate*, die bei J. S. *Bach* ihre größte und innerlichste Ausprägung gefunden hat.

Die *musikdramatische* Kunst ist nicht mehr eine Kunst des Wortes und der Mimik, bei der die Musik lediglich eine unbeteiligte ausschmückende Rolle spielt. sie findet in der *Oper*, die 1594 zum erstenmal in neuem Geiste Gestalt gefunden hat, ihre neue Gestaltung, die nicht nur eine Gleichstellung der einzelnen Künste bietet, sondern der Musik besondere Ausdeutungs- und Wirkungsmöglichkeiten gibt. Diese werden im 17./18. Jahrhundert immer ungebundener und bringen so die Oper zu immer stärkerer „Vermusikalisierung“, die schließlich eine Scheidung zwischen dramatischer Handlung im Seccorezitativ und Dialog einerseits und musikalisch-lyrische Partien unter Verzicht auf Fortschreiten der Handlung anderseits hervorrufen. Damit drängt die Musik das Wort, das Gedankliche zurück und führt zu einer Auswertung des *Stimmungsmäßigen* und Wirkungsvollen. Die Musik erhält einen Vorrang vor der Dichtung. Aber auch innerhalb der Dichtung zeigt sich diese Tendenz vom Stofflichen zum Poetischen, vom Wirklichen zur Phantasie. Nicht mehr die feingeformte Humanistendichtung gedankenschwerer klarer Überlegungen steht im Mittelpunkt, sondern eine Dichtung, deren Wert nicht so sehr im Wort und in seinen formal geordneten gedanklichen Beziehungen als in der Wirkung des Wortschwalls und einer sprachlich-klanglichen Formung liegt. Es wird eine Steigerung des *Stimmungsmäßigen*, die ebenso in brutaler Sinnlichkeit wie in seichter Schäferei schwelgen konnte, erstrebt. Die Sprache umschreibt und wird schwülstiger, bis sie sich im Klang fast bis zu impressionistischer Wirkung verliert. Das Barock ist eine Kunst musikalischer Prägung, dessen Wirkungsbereich nicht in dem des Wortes liegt, sondern über Wort und Gedanke in das Unfaßbare, Ewige hinausreicht, dessen Sprache die Musik ist. Es ist kein Zufall, daß sich die Gesellschaft nunmehr weniger zu gelehrten Disputationen zusammenfindet, sondern in erster Linie zur Musik, deren Kenntnis, wie B. *Castiglionis* „Il Corticciano“ 1528 ausführt, eine gesellschaftliche Verpflichtung bedeutet. So wird das 16. Jahrhundert das Jahrhundert der *Hausmusik*. Wenn M. *Luther* fordert, das Volk solle sich in den neuen Glauben hineinsingen, so spricht daraus der gleiche Gedanke mitreißenden Erlebens der Musik in dieser Zeit.

Das neue Denken erfaßt alle Äußerungen des Lebens und der Kunst. Der *Affekt* schafft neue Formen in Monodie, neuer Klangwirkung und Kontrastprinzip. Arie, Kantate, Sonate, Oper, Oratorium, Konzert entstehen daraus.

Der *Kontrast* — in der bildenden Kunst Licht und Schatten, in der Musik besonders Klangfarben- und Klanggruppenwechsel — bedingt eine stete Steigerung der Mittel. Wenn neue musikalische Formen, wie die venezianische Opernsinfonie, vor der eigentlichen Entwicklung des Satzes Akkordstöße mit oder ohne Generalpause als Brennpunkt innerer Sammlung vorausstellt, so spricht daraus das gleiche Stilwollen wie etwa aus der Verbindung von Gartenanlagen, Treppen und Vorplätzen mit dem Schloßbau, die ein Mittel der optischen Sammlung zur Steigerung der Gesamtperspektive sind.

Die Weitung in das Große schafft nicht nur eine Vergrößerung der Formen und Mittel, son-

Richard Wagner bearbeitete Rossini.

Die vom Badischen Staatstheater herausgebrachte Uraufführung eines Tanzspieles um Rossini „Der Schwan von Pesaro“ unter Benützung von Partiturszenen aus bekannten und vergessenen Werken des italienischen Meisters ruft die Erinnerung an eine vor etwas über 100 Jahren von *Richard Wagner* vorgenommene Bearbeitung einer Komposition Rossinis wach. Es handelt sich um das Duett *„Die Seemänner“*. Wagner veranstaltete während seiner *Rigaer* Kapellmeistertätigkeit Ende März 1838 ein Vokal- und Instrumentalkonzert. Das Programm (im Faksimile im vierten Wagner-Heft der „Musik“ veröffentlicht) enthielt neben seiner Columbus- und Rule-Britannia-Ouvertüre u. a. auch dieses Rossini-Duett „instrumentiert von Richard Wagner, vorgetragen von den Herren Janson und Günther“. Es dürfte hier wohl zum ersten, aber auch zum letzten Mal erklungen sein. Die Handschrift der Übersetzung war eine Zeitlang Eigentum Josef Tichatschecks, des ersten Tannhäuser. Wagner hat die Partitur wie die einzelnen Stimmen selbst ausgeschrieben. Das Duett war das Schlußstück aus den „Soirées musicales“, zwölf Gesangsstücken mit Klavierbegleitung. Ob Wagner vielleicht schon im Gedanken an seinen „Fliegenden Holländer“ sich zur Bearbeitung des Rossinischen Stückes entschlossen oder dies den beiden Sängern zuliebe getan hat, läßt sich schwer feststellen.

dern auch eine Steigerung in repräsentativer Pose und Täuschung. Die Themenhäufung in der Musik, die unermeßlichen Perspektiven in der bildenden Kunst, die Wirkungsweiterung in der Dichtung durch Sentenzen sind Ausdruck dieses Strebens. Die Kunst ist *repräsentativ* geworden. Daher die Monstreaufführungen bei Festlichkeiten, die Vergrößerung der Klangkörper, die Erweiterung der Formen, die Einzelheiten und Feinheiten des Satzes zurücktreten lassen. Strukturelle Konturen werden verunklärt, Einzelheiten des Satzes treten zurück. Wie in der bildenden Kunst durch Ablenkung von der Haupthandlung und Versinken einzelner Gruppen in Schatten und Dunkelheit (Rembrandt) die Phantasie des Beschauers zu einer Weitung der Bildauffassung angeregt wird, so führt in der Musik die Themenhäufung, ihre Klangschattierung und harmonische Einbettung zu neuen Auffassungs- und Wirkungsmöglichkeiten. Polychorie und Harmonieexperimente, wie sie besonders im *Madrigal* bei *Marenzio, Vicentino, Gesualdo* ihren Ausdruck gefunden haben, erhalten darin ihre Grundlegung als Streben nach neuem Ausdruck. Die *Klangverbreiterung*, die in der nun beliebten Austerzung des Themas und in seiner Verbindung mit dem Gegensatzthema — ganz abgesehen von seiner besonderen klanglichen Gestaltung in der Besetzung — deutlich wird, dient der Verdunklung der Struktur, ebenso wie die Concertino-Ripieno-Technik der Klangkomplexwirkung.

Die Reaktion auf diese dem strukturellen und formalen Zerfall zustrebende Richtung ist eine neue *Konzentration*, die durch Betonung einer neuen Affektdimension der alten linearen Strukturklarheit entgegenwirkt. Die Reihung selbständiger Abschnitte in Motette und Ricercar führt zu *formaler* Konzentration, aus der die Themeneinheitlichkeit der *Fuge* sich langsam herausentwickelt. Nicht minder wichtig ist die *Klang*konzentration als Ausdruck der Affektintensivierung.

Die Neuordnung des *Instrumentariums* wie der Wandel der Tongebung des Gesangs sind Ausdruck des neuen Denkens. Der „große Ton" mit seiner eigenen dynamischen Entwicklungsfähigkeit ist an Stelle des klar zeichnenden klangschwachen Tons alter Klanggebung getreten. Bei den Streichinstrumenten wölbt sich der Steg, um der einzelnen Saite größere Schwingungs- und damit Klangmöglichkeiten zu geben. Die Violine mit gewölbtem Boden als resonanzkräftiges Instrument verdrängt die flachen Violen dieser Höhenlage; von den Instrumentenfamilien werden nur die klanglich entwicklungsfähigen weiterentwickelt, die anderen verschwinden. Die Bogen- und Spieltechnik wird zugunsten einer Klangintensivierung verändert. Auch von den Blasinstrumenten bleiben nur die zu individueller Tongebung fähigen bestehen. Instrumente mit Windkapsel verschwinden, und sogar der Orgelklang wird durch den Tremulanten zu beleben gesucht. Melodisches Solo- und akkordisches Begleitinstrument werden als Gegensätze ausgebildet und finden ihre besondere klangliche Stellung in der Eigenart ihrer kompositorischen Verwendung. Mit der neuen vokalen Klanggebung findet der *Belkanto* seine Entwicklung, ebenso wie das Spiel des Soloinstruments in virtuoser Richtung. *Zacconis* „Prattica di musica" 1592 ist die Hohe Schule der neuen Gesangskunst, G. *Dirutas* „Il Transilvano" 1597 und 1609 des solistischen Klavier- und Orgelspiels. Die Continuo-Begleitung findet in der Vorrede *Viadanas* 1602, A. *Agazzaris* Generalbaßanweisung 1607 und in anderen Schriften der Zeit ihre erste theoretisch-praktische Festlegung. *Caccinis* „Nuove musiche", die in ihrer Entstehung auf 1585 zurückgeht und 1601 erschienen ist, *Viadanas* „100 Concerti ecclesiastici" 1602 gehören zu den ersten künstlerischen Zeugnissen *vokaler*, B. *Marinis* „Affetti musicali" 1617 und T. *Merulas* Triosonaten *instrumentaler* Monodie im stile nuovo. Der Affekt ist in diesen Werken bestimmend, die Satzstruktur und melodische Einzellinie sind in ihrer Bedeutung zurückgetreten. Wie in der Malerei der gesteigerte Farb- bzw. Licht- und Schatteneindruck an Stelle klarer Konturzeichnung, die die Renaissancekunst bestimmte, herrschend wird, so in der Musik die Klangintensivierung und die dynamische Klangschattierung.

Die neue Kunst erstrebt die Darstellung des flutenden Werdens, des Scheins, die Kunst der Renaissance, die des Wissens, des Seins. Daher hier Ruhe und Klarheit, dort Bewegung und Verunklärung, hier objektive Haltung, dort subjektive. Damit kommt die neue Kunst wieder zum Tatsächlichen, nun aber in einer ganz anderen Art, als das die Renaissance erstrebte, die es objektivieren wollte, dadurch aber zur Stilisierung kam. Genau so wie Philosophie und Geschichtswissenschaft im Banne dieser Stilisierung, Rubrizierung und Mathematisierung standen, so hat auch die gelehrte Renaissancedichtung im Sinne einer Objektivierung und Historisierung gearbeitet. Nicht nur die altklassische Form, sondern auch das altklassische Denken sollte in ihr allgemeingültig festgelegt werden, während die neue Kunst das Denken ihrer Zeit in die alten Personen projiziert und sie nach subjektiven zeitgenössischen Anschauungen handeln läßt, ohne nur den Versuch zu machen, sie aus dem Geist der Antike verstehen zu wollen. Aus dieser Geisteshaltung wird das *musikalische Drama* geschaffen, das schon gleich nach den ersten konstruktiv-historisierenden Versuchen der Musik eine viel weiterreichende Stellung als bloße deklamatorische Darstellung gibt und bei *Monteverdi*, ja bereits bei *Caccini* den Grund zur „Musikalisierung" der Oper legt. In den *Intermedien* war diese Haltung bereits früher durchgebrochen, hier aber noch nicht in der letzten Verfolgung dieser Anschauung, sondern noch in bewußter Stilisierung, die sich am deutlichsten daran erkennen läßt, daß auf der Bühne mimisch agiert wurde, während die Worte, auch der Dialog, vom Chor hinter der Bühne mehrstimmig gesungen wurde. Die neue Kunst kennt diese Stilisierung nicht mehr, sondern läßt den Sänger selbst auf der Bühne handeln. Damit ist ein naturalistischer Zug künstlerisch geformt, der neue Möglichkeiten einer affektbetonten Ausdeutung der Handlung und der Dichtung gibt.

In der Musik führt dieser *Naturalismus* zu besonderen Klangnachahmungen und Stimmungsmalereien. Während früher sich die Tonmalerei meist auf *ein* Wort erstreckte, so fordert die naturalistische Stimmungshaltung nunmehr die musikalische Auswertung der „Sphäre", d. h. es erfolgt eine grundsätzlich unterschiedliche Behandlung der einzelnen Werke je nach ihrem Stimmungsgehalt. Damit erhalten auch die mannigfachen Bezeichnungen instrumentaler Formen Eigenwert und sind nicht mehr nur verschiedene Namen für die gleiche Form, wie noch bei *Gabrieli* und *Merulo*. Die Programmusik führt die Tendenzen, die in der Wortmalerei bei *Lasso* und *Jannequin* ausgebildet sind, im Instrumentalen weiter.

Die neue Haltung zeigt sich auch im *Tanz*, der volksgebunden naturalisiert erscheint und damit zu einer in anderen Jahrhunderten kaum überbotenen Derbheit kommt. Die naturalistische Darstellung des Tanzes gibt ihm aber in ähnlicher Haltung wie die Programmusik bestimmte Ausdrucksbestrebungen, die nunmehr zum dramatischen *Ballett* führen, das im 17. Jahrhundert vor allem in Frankreich zu größter Entfaltung gelangte. Hier wird wieder das Streben nach Steigerung zum Großen und das Verlassen des Maßvollen, das die Renaissance auszeichnete, deutlich. Physische und psychische *Bewegung* werden durch das Affektstreben gesteigert. Im Gegensatz zum beherrschten Lächeln der Renaissance durchdringt nun das herzhafte und derbe Lachen alle Künste. Keine andere Zeit hat so häufig das Lachen dargestellt und Mittel zur Beförderung des Spaßes geschaffen, sei es in derben Hinweisen, in Täuschungen u. ä. Das Register Fuchsschwanz, das dem vorwitzig zu nah an die Barockorgel herantretenden Sängerknaben einen Schlag mit dem Fuchsschwanz gibt, ist die gleiche humoristische Spielerei wie die Anlage verborgener Wasserspeier, die den harmlosen Beschauer im Barockpark plötzlich durchnässen.

Diese kurze Übersicht über einzelne Erscheinungen des Stilwandels um 1600 zeigt die einheitliche Tendenz des Stilwollens dieser Zeit. Renaissance und Barock sind nicht klar geschiedene Stilrichtungen bestimmter zeitlicher Begrenzung, sondern greifen ineinander über. Die Entfesselung der individuellen *Persönlichkeit* und die Steigerung ihres Wirkens und Schaffens ergeben den neuen Ausdruck. Neben *Raffael* steht *Michelangelo*, neben *Palestrina* Orlando di *Lasso*. Die höchste Abklärung kennt kein Weiter, sie erfüllt ihr Stilwollen in sich und kann nur in klassizistischer Nachahmung Leben vortäuschen. Das *stile-antico*-Problem im 17./18. Jahrhundert ist dafür ein Beweis. Die neue ungebundene und traditionsverachtende Kunst führt zu einer Steigerung der inneren *Gegensätze*. Neben die Mystik treten rationalistische Gedankenkreise. Der Versuch, von solchem Denken zu freiem Erleben die Brücke zu schlagen, sind die merkwürdigen Bestrebungen, die in Kabbalistik und Magie eines Giovanni a *Porta* oder *Campanella* eine metaphysische Wegleitung zum Pantheismus schaffen. Die Musik und Musiktheorie hatten solche okkultische Strömungen in sich aufgenommen. Die Gedankenkreise der Rosenkreuzer beeinflußten A. *Kirchers* Musiktheorie und zahlreiche Werke dieser Zeit. Die neue Kanonkunst, die auf dem niederländischen Kanon weiterbaut, erhält darin einen neuen Sinn, der sich bis zur Mystik der Satzauffassung und zum *Symbol* bei J. S. *Bach* steigert. So wird auch die Cantus-firmus-Arbeit nicht mehr als Technik gewertet, sondern in bestimmten, oft symbolhaftem Sinn, der dem Satz eine poetische Grundlage gibt. Das Streben nach psychischer Weitung und Bewegung wird auch hier deutlich.

Der Stilwandel von gebundener zu ungebundener, von konstruktiver zu affektbetonter Kunst muß extreme Steigerungen einzelner Stilmomente mit sich bringen. Er muß in den Künsten besondere Entwicklungen schaffen, in denen die inneren Voraussetzungen für das neue Kunstgefühl am stärksten gegeben erscheinen. So ist besonders die Musik Träger des neuen Stilwillens geworden und hat eine Umstellung ihres gesamten Ausdrucks vollzogen, die grundlegend für ihre folgende Entwicklung geworden ist. Sie hat am deutlichsten die Wendung von referierender Darstellung zu affektbetonter Steigerung vollzogen. So gesehen erhält das Problem Polyphonie-Monodie um die Wende des 16. Jahrhunderts seinen Sinn in einer folgerichtigen Entwicklung.

Die Monodie der Florentiner Camerata ist nur *eine* Art der Äußerung des neuen Lebensgefühls, das sich in gleicher Weise in Polyphonie und Polychorie, in Vokal- und Instrumentalmusik der Zeit zeigt. Ebenso wichtig als diese konstruktive *gräzisierende Monodie* ist für die Entwicklung die *abgeleitete Monodie*, deren erstes großes Zeugnis *Viadanas* „100 Concerti ecclesiastici" 1602 sind. Hat die gräzisierende Monodie mit der bestehenden Musikentwicklung gebrochen und versucht, einen stile recitativo und rappresentativo auf neuer deklamatorischer Grundlage zu schaffen, so blieb die *abgeleitete Monodie* mit der musikalischen Entwicklung verbunden und hat die Folgerungen aus den Bestrebungen, die über ein ganzes Jahrhundert in der Mehrstimmigkeit vorgedrungen waren, gezogen. Die melodische Entwicklung in den Monodien von C. *Saracini* 1614, O. *Durante* 1608, T. *Massaini* 1607, H. *Naldi* 1607 u. a. zeigt, wie hier eine Ausdrucksumdeutung der bestehenden melodischen Prinzipien vorliegt, ohne sie grundsätzlich zu verlassen. Diese Richtung findet auch schnell den Anschluß an das mehrstimmige Madrigal und die Motette, die von den Florentinern verfemt wurden. War doch in der Mehrstimmigkeit die gleiche Ausdruckstendenz lebendig geworden wie in der Monodie. So gewinnt vor allem in *Rom* die *Choroper* im Anschluß an die traditionelle Mehrstimmigkeit und ihre Verbindung mit monodischen Prinzipien ihre Entwicklung. E. *del Cavalieris* „Rappresentazione di anima e di corpo" 1600 steht damit auf einer anderen musikalischen Grundlage als die im gleichen Jahr erschienenen vorzugsweise rezitativisch-deklamatorischen Euridice-Kompositionen von *Peri und Caccini*. Die hier am deutlichsten als Gegensätze gegenüberstehenden Richtungen streben, um sich nicht in Extremen zu verlieren, einer Synthese dieser Stilmittel im Dienste des Ausdrucks zu. Das erste musikdramatische Werk, das diese Synthese erfüllt, ist 1607 *Monteverdis* „Orfeo", der damit zum Ausgangspunkt einer Musik, Wort und Ausstattung in gleicher Weise bindenden Kunst wird. Marco da *Gagliano* stellt in der Vorrede zu seiner „Flora" 1628 dieses alle Künste gleichwertig bindende Gesamtkunstwerk in dem Sinne, wie es 350 Jahre später R. *Wagner* gefordert und geschaffen hat, als Ideal der musikdramatischen Kunst hin. *Monteverdis* Größe liegt darin, diese Synthese auf allen Gebieten seines Schaffens in größter künstlerischer Intensivierung durchgeführt zu haben. In seinem Werk findet der Stilwandel seinen Abschluß. Sein *stile concitato* ist die neue Grundlage der weiteren Musikentwicklung, während in den früheren monodischen Formungen nur Teilgebiete gesteigert und übersteigert wurden. Im deutschen Kulturkreis steht H. *Schütz* an Monteverdis Seite als Meister einer neuen Ausdruckskunst. Überall zeigt sich die Tendenz und Notwendigkeit einer Auseinandersetzung des neuen Ausdruckswollens mit der traditionellen Maniera, die je nach der völkischen Veranlagung in dieser oder jener Weise, früher oder später gelöst wird. In Frankreich, wo die deklamatorische Kunst in der *Chanson* am entwickeltsten war, ging der Stilwandel mit eigenartiger Zurückhaltung vor sich. Die Lockerung

des Satzes hat die französische Kunst gleich wieder in Formeln festgelegt und damit rationalistischen Bindungen Vorschub geleistet. Die Sturm- und Drangzeit der neuen Kunst hat Frankreich anderen Völkern überlassen.

Der Stilwandel hat in der Musik im ausgehenden 16. Jahrhundert wohl seine offensichtlichsten Erscheinungen gefunden, sein Werden und Durchsetzen begann aber schon in viel früherer Zeit. Schon vor dem Aufkommen der Monodie wurden in der Mehrstimmigkeit Lösungen des neuen Stilwollens erstrebt und gefunden. Die deklamatorisch-motivische Neuordnung in der Polyphonie, die akzentisch-vertikale Verlagerung der Satzschwerpunkte, wie sie schon bei Palestrina als Ausdruck einer neuen Geisteshaltung auftreten, die Klangwertung in der Polychorie u. a. sind Zeichen des gleichen Geistes, der alle Künste in dieser Zeit beherrscht. Die Monodie aber ist ein neues Ausdrucksmittel dieses Strebens, vielleicht — weil eben neu — das auffälligste. Zur Erfüllung des affektbetonten Stilwollens der Zeit kommt sie aber erst, als sie sich mit allen gleichgerichteten Strömungen gefunden und verbunden hat. Diejenigen, die dies vollendeten und damit eine neue Entwicklung des musikalischen Ausdrucks in allen seinen Erscheinungsformen anbahnten, waren C. *Monteverdi* und H. *Schütz*.

Wiener Musik in Bukarest.

Von Alfred Coulin, Bukarest.

Die Wiener Staatsoper gab kürzlich ein dankbar erfolgreiches Gastspiel in der rumänischen Hauptstadt. Aus diesem Anlaß erhalten wir folgende Darstellung der Beziehungen zwischen Wien und Bukarest.

In dem ersten von fünf Kammermusikabenden, die der Altmeister der rumänischen Musik, *George Enescu*, zur Zeit im Rahmen eines großen Konzertzyklus in Bukarest gibt, spielte er mit besonderer Hingabe den Geigenpart in dem Andante des Es-dur-Trios von Schubert. Dabei mögen ihm teuere Erinnerungen wachgeworden sein. War es doch das Lieblingsstück von Rumäniens Dichterkönigin *Carmen Sylva*, das er selbst als Knabe vor ihr mehrfach gespielt hat und das er, ihrem Wunsche entsprechend, später orchestrierte, um es dann bei der Trauerfeier für die Verstorbene zu dirigieren. Carmen Sylva entsandte George Enescu, das hervorragendste Talent der rumänischen Musik, nach einer sorgfältigen Ausbildung, die sie ihm hatte zuteil werden lassen, zu seiner künstlerischen Vervollkommnung nach Wien. Es war selbstverständlich, daß ein Musiker nach Wien zog, und es gab kaum einen Künstler jener Zeit, der nicht nach Wien ging, um sich dort weiter auszubilden.

Diese Beziehungen zu der Donaustadt stammten aber nicht erst aus der Zeit, da in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ein deutsches Fürstenhaus an die Spitze des jungen rumänischen Staates trat, sondern waren viel älter und mit der Entwicklung des rumänischen Musiklebens in europäischem Sinne aufs engste verbunden. Schon 1795 gastierte eine deutsche Operntruppe aus Wien, die auf dem Wege nach Rußland war und des harten Winters wegen in Jassy bleiben mußte, in der Hauptstadt der Moldau. Zwar ist nichts Näheres darüber überliefert als einige begeisterte Schilderungen rumänischer Bojaren, „daß man so etwas noch nicht gesehen hat und die Aufführungen dieser Deutschen die Neugierde der Bojaren so aufstachelten, daß sie sich, wenn die Trommel eine Aufführung ankündigte, beeilten, rechtzeitig ihre Sessel in das Theaterhaus zu senden", wie es in einer zeitgenössischen Chronik heißt. 1812 ist wieder eine deutsche Theatertruppe in Jassy, über deren Auftreten aber auch nichts Näheres bekannt ist. Die entscheidende Entwicklung setzte im Jahre 1818 ein, als eine Wiener Theatertruppe unter dem Siebenbürger Gerger nach Bukarest kam und hier große deutsche Opern aufführte. Vor allem waren es die Werke Mozarts und Beethovens, die ihren tiefen Eindruck auf die Rumänen nicht verfehlten. Die „Zauberflöte", die „Entführung aus dem Serail" und andere Opern begeisterten das Bukarester Publikum derart, daß schon ein Jahr später eine Theaterverwaltung gegründet wird, in deren Satzungen ausdrücklich „ein deutscher Aufseher für das deutsche Melodrama sowie die deutsche Komödie und Tragödie" vorgesehen ist.

Von diesem Zeitpunkt an reißt die Linie der ständigen Gastspiele vornehmlich Wiener Künstler und Theater nicht ab und ein Deutscher ist es, Johann Andreas *Wachmann*, der 1868 das Bukarester Philharmonische Orchester gründet, in dem damals so wie heute zahlreiche Wiener oder in Wien ausgebildete Künstler mitwirkten. 1836 wird zum ersten Mal *„Don Juan"* aufgeführt, und es kommt sogar zu einem Skandal, da sich herausstellt, daß ein Kirchensänger die Arie „Reich mir die Hand mein Leben" aus lauter Begeisterung in die Sonntagsliturgie eingeschmuggelt hat. Als 1879 *Johannes Brahms* auf der Durchreise in Rumänien weilt, kann er schon einem Konzert der Bukarester Philharmoniker beiwohnen. Der steile Aufstieg des rumänischen Musiklebens, an dessen Entwicklung gerade Wien entscheidend beteiligt ist, hat begonnen.

Die Beziehungen sind aber nicht nur einseitig, Wien ist nicht nur der gebende, sondern auch der nehmende Teil, und vor allem rumänische Volksmusik wird auch in Wien bekannt. Seit jenem türkischen Marsch in Mozarts „Entführung aus dem Serail", den er den Aufzeichnungen Sulzers in seiner „Geschichte des transalpinischen Daziens" (Wien 1781) entnimmt, finden sich, wenn auch nur wenig Belege dafür vorhanden sind, wie z. B. in einem Konversationsheft *Beethovens*, immer wieder Beweise dafür, daß die Eigenart und besondere Melodik der rumänischen Volksmusik bei den Wiener Komponisten Aufmerksamkeit findet, und kein geringerer als *Franz Liszt* hat auch eine „Rumänische Rhapsodie" geschrieben, die freilich erst 1932 in Wiener Archiven entdeckt wurde. Wenn so heute zahlreiche rumänische Künstler an Wiener Bühnen wirken und gern gesehene Gäste sind und andererseits die Wiener Staatsoper soeben ein Gastspiel in Bukarest gab, dann wird nur eine reiche Überlieferung fortgesetzt, die namentlich für die Entwicklung der rumänischen Konzert- und Opernmusik von besonderer Bedeutung war und ist.

Die Arpeggien in Bülows Klavierauszug des „Tristan".

Von Alfred Weidemann, Berlin.

Der erste Klavierauszug des „Tristan" stammt bekanntlich von Hans v. Bülow, der auch die Uraufführung des Werkes 1865 in München dirigierte. Es scheint, daß Wagner nicht in allen Einzelheiten mit Bülows Klavierbearbeitung seines Werkes einverstanden war; so schreibt er zum Beispiel in einem Briefe an Bülow, als dieser ihm einen Teil seines Klavierauszuges zur Durchsicht im Manuskript gesandt hatte, daß ihm die Bässe in der Klavierfassung des Vorspiels zu „jung" seien.

In diesem Zusammenhange möge hier eine kleine, wohl so gut wie unbekannte Episode mitgeteilt werden, die Saint-Saëns, der den Meister auf der österreichischen Botschaft in Paris kennen gelernt hatte, in seinen Erinnerungen an Wagner aufgezeichnet hat. Der französische Komponist war zugegen, als Bülow eines Tages in Gegenwart Wagners aus dem „Tristan" spielte.

„Hans v. Bülow, der dem Komponisten den Erstdruck des Klavierauszuges von „Tristan und Isolde" gebracht hatte, setzte sich ans Klavier, um daraus vorzuspielen. Der Zufall hatte mich hergeführt, und, wie man mir glauben darf, pries ich den Zufall. . . Alle, denen das Werk vertraut ist, kennen die großen Arpeggios in Pyramidenform für die linke Hand im Vorspiel zum zweiten Akte:

p 6 6 usw.

Diese Arpeggios brachten den Komponisten ganz außer sich. „Was sollen die da?" fragte Wagner. „In der Partitur stehen nur pianissimo ausgeführte Tremolos für Altviolen und Violoncellos; diese Arpeggien machen mir zu viel Geschichten — ich will nichts davon wissen!" Bülow verteidigte seine Arpeggios und behauptete, es gäbe schon zu viele Tremolos in der Partitur. Doch Wagner mochte noch so viel reden und schimpfen, die Arpeggios sind geblieben. Und doch war's der Schöpfer des Werkes, der recht hatte."

Eine weitere mit diesen „Arpeggien" Bülows in Verbindung stehende Begebenheit teilt Weingartner in seinen Erinnerungen mit. Als dieser während der Zeit seines Debuts als Hilfskapellmeister am Bayreuther Festspielhause eines Abends in der Villa Wagner von Frau Cosima gebeten wurde, aus dem „Tristan" auf dem Flügel zu spielen, begann er mit dem Vorspiel zum zweiten Akt. Weingartner ließ hier, wie er erzählt, bei den großen verminderten Septakkorden jene sich im Arrangement Bülows findenden klaviermäßigen Baßgänge, orchestral spielend, als überflüssig fort. „Frau Wagner saß mitlesend und die Blätter umwendend neben mir. Plötzlich hielt sie mich an. „Wenn Sie später den Tristan dirigieren, sehen Sie doch ja darauf, daß diese Baßgänge deutlich hervortreten", sagte sie und wies auf die betreffende Stelle im Klavierauszug." Als Weingartner erklärte, diese Baßgänge seien im Orchester garnicht enthalten, widersprach Frau Wagner heftig. Weingartner holte die Partitur herbei und zeigte ihr die betreffende Stelle, worauf Frau Cosima nichts erwidern konnte, aber, wie Weingartner hinzufügt, sichtlich verstimmt war.

Vor 75 Jahren starb Carl Loewe.

Von Anton Würz, München.

Fast vergessen von seinen Zeitgenossen, starb am 20. April vor 75 Jahren in Kiel der große Balladenmeister *Carl Loewe*. Altersgenosse Franz Schuberts — er wurde 1796 in Löbejün bei Halle geboren — gehörte er, der noch Goethe persönlich gekannt und mit C. M. von Weber in dessen „Freischütz"-Jahren (1819/20) in Verkehr gestanden hatte, einer künstlerischen Epoche an, die gegen das Jahr 1870 schon Geschichte und schöne Sage war. Auch die Zeit, in der Loewe, als meisterlicher Sänger und Spieler seiner Balladen nicht nur im nördlichen Deutschland, sondern u. a. auch in Wien, in London und in Norwegen Ruhm geerntet hatte, war damals längst verklungen. Andere musikalische Interessen bewegten die Kunstwelt, und der stille Mann, der schon seit 1820 in *Stettin* lebte und dort fünfundvierzig Jahre lang das Musikleben als städtischer Musikdirektor, als Begründer und Leiter der pommerschen Musikfeste usw. betreute, stand all dem neuen Treiben und Drängen nur als ferner Zuschauer gegenüber. Erst ein Jahr nach seinem Tode, als Eugen Gura zum ersten Male wieder seinen „Heinrich der Vogler" öffentlich sang, begann sich sein Ansehen zu erneuern, und mit der nun wieder wachsenden Kenntnis seiner Werke wuchs auch rasch die Erkenntnis, daß Carl Loewe auf dem Gebiete der Balladenkomposition unvergängliche Werke geschaffen hatte. „Ha, das ist ein ernster, mit Bedeutung die schöne deutsche Sprache behandelnder, nicht hoch genug zu ehrender deutscher Meister, echt und wahr" — mit solchen Worten rühmte Richard Wagner in Bayreuth das Schaffen Loewes.

Wir werden auch heute, fünfundsiebzig Jahre nach seinem Tode, diesem Urteil freudig beipflichten. Wenn uns auch das Wort vom „norddeutschen Schubert" angesichts der wesentlichen Rangverschiedenheit der beiden Meister nicht mehr voll überzeugend klingt, so ehren wir in Loewe doch einen Schaffenden, der in seinen hervorragendsten Kompositionen wahrhaft geniale Kraft zeigt und ebenbürtig neben den Großen der Tonkunst steht. Wir denken dabei natürlich nicht an so biedermeierlich sentimentale Stücke wie die einst so beliebte „Uhr", sondern an die großen Natur-, Sagen- und Geschichtsballaden des Meisters, wie — Erlkönig, Herr Oluf, Odins Meeresritt, Archibald Douglas oder Prinz Eugen — an Werke also, die sich gleicherweise durch eine großartig klare Erfassung und Gestaltung des jeweiligen Stimmungsgehalts der Dichtung, durch einprägsamste Plastik der musikalischen Motivik und immer wieder bezwingende Wahrheit und Eindringlichkeit des Ausdrucks auszeichnen.

Eine besondere Eigentümlichkeit des Loeweschen Gesamtwerks darf übrigens dabei nicht übersehen werden: Sein Stil und seine schöpferische Kraft weisen keine Entwicklung auf. Sein Opus 1 von 1818, das den „Erlkönig" und „Edward" (sein vielleicht überhaupt bedeutendstes Werk) enthält, zeigt ihn uns bereits als genialen, in sich vollendeten Gestalter — zu Höherem ist er auch später nicht mehr gelangt, und die besten seiner wesentlich später entstandenen Balladen, etwa „Der Nöck" von 1860 oder „Archibald Douglas" von 1858, stehen auf gleicher Stufe mit jenen Frühwerken. Seine

persönliche Entwicklung ging lediglich in reiferen Jahren zu größeren Formen hin: er hat eine Reihe von Oratorien geschrieben, die für seine Zeit eindrucksvoll waren, für uns aber wohl verloren bleiben. Wir werden in ihm stets den großen, wahrhaft volkstümlichen Meister der Balladenkomposition verehren.

Das Musikleben

Musikleben in Posen.

Das Musikleben der Gauhauptstadt Posen steht seit Beginn der Spielzeit unter dem Zeichen des Dirigentenwechsels. Hanns *Roessert* schied aus; Staatskapellmeister *Köhler*, bisher Dortmund, wurde Operndirektor. Aus der vorigen in die jetzige Spielzeit übernommen wurde die Oper *„Die Windsbraut"* von Winfried *Zillig*, erstem Posener Opernkapellmeister. Das auf Richard Billingers Dichtung komponierte Werk hinterließ den Eindruck einer geistvollen, mehr an den Verstand als an das Gefühl sich wendenden Musik, deren stärkste Seite eine ausgeprägte Schilderungskunst ist. Der Komponist dirigierte, Alfred Schaefer hatte die Spielleitung inne, Else Macha sang die Titelpartie. Der neue Mann, Karl Koehler, zeigte zunächst als Wagner- und Richard Strauß-Dirigent (Holländer, Tannhäuser, Rosenkavalier), alsdann in einigen der großen Städtischen Sinfoniekonzerte, sowie in dem ersten der neueingerichteten Kammerorchester-Konzerte, wohinaus er will: Sachkunde, Werktreue, Wille zur letzten Beherrschung des Handwerks ohne jenes Geklapper, das angeblich dazu gehört, und auf diesem Wege Streben nach möglichster Vergeistigung jeglicher musikalischer Wiedergabe, soweit die vorhandenen — nicht unbeträchtlichen — Mittel es zulassen —, das etwa sind die Leitpunkte der Köhlerschen Arbeit. Zur Zierde seiner Konzertprogramme gehörten u. a. Haydns Londoner, Mozarts Jupitersinfonie und Haffnermusik, Bachs Dritte Orchestersuite, Händels Concerto grosso op. 6, 2, Schuberts große C-dur-Sinfonie, Brahms' Haydn-Variationen, Bruckners Zweite, Wagners Siegfried-Idyll, Graeners Salzburger Serenaden, Kodálys Háry-János-Suite. Tiefen Eindruck hinterließ Verdis Requiem. Neben Köhler betätigte sich auch der Landesleiter der Reichsmusikkammer Wolfgang Helmuth Koch erfolgreich als Konzert- und Operndirigent.

Ungeachtet der durch den Krieg bedingten Erschwerungen gedieh die Chorpflege im Zeichen der Wirksamkeit des *Gemischten Chors der Gauhauptstadt* (Max Schulte) und des *Bachchors* (Walter Börner). Ein Georg-Vollerthun-Abend vermittelte mit dem Komponisten am Klavier und der ausgezeichneten Münchener Altistin Ruth Michaelis als Ausdeuterin eindrucksvolle Gesänge des aus dem Danziger Werder stammenden Meisters. Der einheimische Komponistennachwuchs war vertreten durch den genannten Bachchor-Dirigenten *Börner* (Lieder) und den verwundet von der Front heimgekehrten eigenwillig begabten Jens *Rohwer* (Streichquartett, Suiten, Sonaten, Lieder). Das von Hans *Rokohl* geführte einheimische Streichquartett beteiligte sich mit stilgerechter Haydn-Darbietung an einem Haydn-Vortragsabend Dr. Heribert Ringmanns vom Musikwissenschaftlichen Institute der Reichsuniversität. Die beiden großen Musikschulen Posens, die Gau- und die Volksmusikschule (Blumensaat und Sommerfeld) üben dank regelmäßigen gediegenen öffentlichen Veranstaltungen einen befruchtenden Einfluß auf das Musikleben aus. Die Stadtverwaltung und die Landesleitung der Reichsmusikkammer sind durch straffe, kluge und verständnisvolle Organisation auf den nicht nur reibungslosen, sondern in hohem Maße erfolgreichen Ablauf der musikalischen Ereignisse bedacht. *Walther Vetter.*

Lortzing-Uraufführung in der Berliner Staatsoper „Casanova in Murano".

Lortzings im Jahre 1841 in Leipzig uraufgeführte, dann aber vergessene Komische Oper *„Casanova"* wurde um ihrer wertvollen Partitur willen von der Reichstelle für Musikbearbeitungen zur textlichen und musikalischen Neufassung vorgesehen. Der Auftrag erging an *Rolf Lauckner* und *Mark Lothar*, deren erfolgreiche gemeinsame Arbeit jetzt bei der Uraufführung in der Berliner Staatsoper die verdiente Anerkennung fand. Es galt in erster Linie den Text von allen bescheidenen Handlungselementen zu befreien, das Geschehen zu konzentrieren und den Gesetzen dramatischer Logik zu unterstellen, wodurch auch für die Musik Änderungen und Ergänzungen notwendig wurden.

Der abenteuerberühmte Held erscheint hier in neuem Licht. „Casanova in Murano", der kleinen Venedig vorgelagerten Insel, ist zwar auch auf diesem Eiland der verführerische Mann, dem Frauenherzen zufliegen, aber er erweist sich diesmal im Grunde genommen weder gefährlich noch egoistisch, sondern führt nach kurzem Liebesspiel geschickt die Gattin in die Arme des Gatten, die Liebende in die des Geliebten und die Braut in die des Bräutigams zurück. Die ihn umschwärmenden Frauen und die bei dem erfahrenen Kenner sich Rat holenden Männer werden durch eine kleine List auf einem Maskenfest paarweise wieder so geordnet, wie es die ursprünglichen Neigungen vorsahen.

Dieser spannend gefährlichen, amüsanten und kurzweiligen Handlung dient eine Musik, die zu Lortzings stärksten Eingebungen gehört. Wo die Originalpartitur für den geänderten Text nicht ausreichte, entnahm Mark Lothar vor allem der nachgelassenen Oper „Regina", aber auch anderen nicht mehr aufgeführten Werken das Fehlende als Ergänzung. Dennoch bleibt die Stileinheitlichkeit gewahrt und der Eindruck ist ein so geschlossener, als hörte man ein Originalwerk. Die ausschwingende, liebenswürdige Melodik Lortzings, ihre Heiterkeit und Anmut geben der Oper auch in dieser respektvollen Neufassung das Gepräge.

Mit großer Sorgfalt hatte die *Berliner Staatsoper* unter der gewissenhaften und temperamentvollen musikalischen Leitung Johannes *Schülers* und im Rahmen farbenfroher Bühnenbilder von Willi *Schmidt* die Uraufführung vorbereitet. Peter *Anders* sang den Casanova mit bestrickend schöner, verführerischer Stimme. Erna *Berger* und Erich *Witte*, Carla *Spletter* und Otto *Hüsch*, Else *Tegethoff* und Josef *Greindl* fanden sich als hervorragende Sänger und überzeugende Darsteller des heiteren Spiels am Schluß unter Wolf *Völkers* umsichtiger Regie zu Paaren zusammen. Sehr dankbarer Beifall und viele Hervorrufe bestätigten einen großen Erfolg. *Lothar Band.*

Spanische Woche in Frankfurt a. M.

Die Eröffnungsfeierlichkeit im Kaisersaal des Römers weckte Erinnerungen an jene erste Woche spanisch-deutscher Kulturverbundenheit 1939, in der erstmals die fruchtbare Form wechselseitiger Gastspiele betont wurde. Viermal weilten die Frankfurter Städtischen Bühnen unter der Leitung ihres Generalintendanten Hans *Meißner* mit Bühnen- und Konzertaufführungen auf der iberischen Halbinsel. Bei dem festlichen diesjährigen Auftakt würdigte Dr. *von Meerkatz*, der Präsident der Deutsch-Spanischen Gesellschaft, die Bedeutung dieser tatkräftigen Beziehungen, während der Lope de Vega-Übersetzer Hans *Schlegel* (Barcelona) das geistesgeschichtliche Bild der Freundnation zeichnete. Eine eindrucksvolle Ausstellung von Autographen, Dokumenten und Bühnenentwürfen vervollständigte die beabsichtigte Einsicht in dortige Kunstverhältnisse.

Die Aufführungen der Festwoche bildeten die lebendige Fortsetzung einer in Frankfurt bestehenden regen Tradition spanischen Bühnenschaffens, die sich in Ur- und Erstaufführungen seit Jahren vor allem einer Wiederbelebung Lope de Vegas verschrieb. Die Uraufführung der Oper *Usandizagas „Las Golondrinas"* umschlossen Veranstaltungen mit spanischer Konzertmusik. Eine Vortragsfolge vermittelte charakteristische Kammermusik; das Streichquartett F-dur von Pablo *Sorozabal* zeigt, daß man den europäischen Stilströmungen mit wachem Ohr gefolgt ist und eine formal saubere Handhabung der Mittel erstrebt. Ein zügiges, in seiner südländischen Unruhe zielbewußtes Werk mit einem anregenden Finale ist das d-moll-Quartett von Joaquin *Turina*. Die in neuer Musik bewährte Quartettvereinigung Gustav Lenzewskis beleuchtete alle Feinheiten dieser Tonwelt. An Stelle des durch einen Unglücksfall verhinderten Baritons Celestino Sarobe sang Gertrud *Walker* mit musterhafter Beherrschung die spanischen Lieder und die „musikalische Dichtung" Psyche von iberischen Repräsentanten *de Falla*, dessen Versuche mit dem Farbenlichtklavier seinerzeit auch in Deutschland diskutiert wurden. Flöte, Harfe und Streichtrio helfen im zweiten Werk die deskriptiven und koloristischen Neigungen des Tonsetzers enthüllen. Eine umfassendere Belichtung erfuhr das national Typische in dem Sinfoniekonzert, das in Verbindung der Museumgesellschaft mit der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" unter GMD Franz *Konwitschnys* überragender Leitung vonstatten ging. Die Farbenfreude und Lebensunmittelbarkeit der mediterranen Phantasie kam schon in zwei sinfonischen Skizzen des anscheinend auch im atonalen Bereich bewanderten Ernesto *Halffter* (geb. 1905) zum Ausdruck. Dem einförmigen, lähmenden „Land des Todes" folgte im „Gesang des Laternenanzünders" ein in kleingliedriger Motivik und südländischem Sprühgeist gehaltenes Kabinettstück. Auch de Falla liebt die locker improvisierende tonmalerische Form, die er „Nächte in spanischen Gärten" nennt. Das folkloristische Tanzelement verleiht prickelnde Würze. Indes, es bleibt bei Ansätzen sinfonischer Gradlinigkeit; was den Reiz dieser nervigen, national typischen Musik (nicht nur bei de Falla) ausmacht, ist die pulsierende Mischung aus rasch umspringenden Ostinat- und tanzrhythmischen Bildungen und beschaulichem Verweilen, eine vom Franzosen bereicherte, von maurischen Ursprüngen her leidenschaftsvoll getriebene Tonwelt, die sich unter den glatten Arabesken südländischer Grazie verbirgt. Der ausgezeichnete Pianist Araulfo *Argenta* waltete als griffsicherer Interpret am Flügel, dem wieder zu begegnen weitereren deutschen Hörerkreisen zu wünschen ist. Von *Albeniz*, dem durch das Klavier in unserem Musikleben heimisch gewordenen Repräsentanten, erklang die Iberia-Suite, farbig instrumentierte, aus dem Volksleben gegriffene Tonbilder, die als Abschluß der Konzertwoche den Eindruck bestätigten, daß unsere Vortragsfolgen auch von dort eine willkommene Bereicherung erfahren können.

Gottfried Schweizer.

Kattowitzer Musikleben.

Ist es nicht bezeichnend für den zielklaren, kulturellen Aufstieg einer Musikbühne, wenn diese — wie die Städtischen Bühnen Kattowitz/Königshütte unter der Leitung von GMD Dr. *Otto Wartisch* — für den Abschluß ihrer dritten Spielzeit, noch dazu im fünften Kriegsjahr, die lückenlose, für Oberschlesien erstmalige Aufführung des „Ringes" vorbereiten? Das erlaubt vielbedeutende Rückschlüsse auf die vorangegangene Arbeit. Sie kann auch vor kritischer Betrachtung in Ehren bestehen. Die Oper — vorwiegend unter der feinsinnigen Leitung des verantwortungsbewußten Kulturmusikers Hugo *Diez*, in der oft eigenwillig originellen Regie Paul Schmidtmanns — brachte nach einer pfiffig-karikierenden Wiedererweckung der *„Lustigen Weiber"* (sozusagen aus Merians Städtebilderbuch) einen betont romantischen *„Freischütz"*, bei dem allerdings die Spukhaftigkeit der Wolfschlucht überwog. Doch vom Musikantischen her blühte unsterblicher Weber-Klang. An diese Serienerfolge schlossen sich neuerdings Verdis „Rigoletto" und „Maskenball": blutvolle, italisch zündende Arienbravour, getragen vom leidenschaftlichen Klangzauber eines hinreißenden Orchesters. Daß Kammersänger Domgraf-Faßbender, der Monate vorher einen herrlich ausgereiften Eichendorff-Liederabend auf den gleichen Brettern beschert hatte, als Verkörperung des betrogenen Narren und Vaters durchaus nicht die Gemeinschaft der örtlichen Solisten sprengte, bestätigte wohl auch vor Außenstehenden die blutvolle Reife hiesiger Opernpflege. Ist es im übrigen nicht ein Zeichen von zielstrebiger Höherführung, wenn eine Oper wie *„Tristan und Isolde"* in der laufenden Folgespielzeit neu einstudiert wurde, wenn sie erneut mit der edelmenschlichen Lotte Schrader als Isolde am Neujahrsabend den verheißungsvollen Auftakt bot? Und bedeutet es für ostdeutsche Opernpflege auf vorgeschobenem Posten nicht ebenso eine taugliche Sensation, wenn soeben erst auf gleicher Bühne in der Gauhauptstadt Kattowitz Kammersänger Rudolf Bockelmann in einer der von Dr. Wartisch im Bunde mit KdF so glückhaft veranstalteten Morgenfeiern festlicher Musik eine Wagner-Morgenfeier mit der strahlenden Allgewalt seines Baritons auszeichnete? Hier spürten wir bereits an der Größe und Wärme der Orchestersprache, daß der kühne Versuch mit der lückenlosen Tetralogie — sie wird ab Anfang Mai beschert, vom 22. bis 29. Juni in einer „Ring"-Festwoche zusammengefaßt — für diese Opernbühne ein erlaubtes Wagnis ist. Es gehört zu den besonderen festlich-musikalischen Reizen dieses Grenzgaues, wenn wir Opern wie den „Freischütz" und „Maskenball" in naher Parallele zu fast gleichzeitigen Einstudierungen des Oberschlesischen Landestheaters in Beuthen erleben. Daß dieses im kulturellen Grenzlandkampf so

treubewährte, hochwertige älteste Operntheater Oberschlesiens unter Intendant Heinz *Huber*, seinem musikalischen Oberleiter, dem ersten oberschlesischen Musikpreisträger Erich *Peter* (der zugleich Landesleiter der Reichsmusikkammer in Oberschlesien ist) und dem als preisgekrönten Komponisten anerkannten Opernkapellmeister Dr. Franz *Wödl*-Wien in der Eichendorff-Festwoche 1943 die Wiedererweckung von E. T. A. Hoffmanns romantischer Oper „Aurora" (in der Neufassung von F. Cl. Lange und Lukas Böttcher) zu einem glanzvollen Ereignis werden ließ, hat die deutsche Kulturpflege längst gebührend anerkannt.

Der Orchesterdirigent Dr. Otto *Wartisch* betont in der Fülle seiner sinfonischen Konzerte mit herzhafter Angriffsfreude und instinktsicherer Werkkenntnis die kameradschaftliche Pflege zeitgenössischen, europäischen Musikschaffens. So brachte er soeben erst mit Prof. Ludwig Hoelscher Karl *Höllers* glutvoll beschwingtes, satzgeniales Cello-Konzert Werk 26 zur oberschlesischen Erstaufführung. Auch jenes Liszt-Konzert, das von besonderer Originalität war (spielten doch die Budapester Meisterpianisten Ernö von Daniel und Julius von Karolyi zwei Konzerte des virtuosen Altmeisters), warb für die europäische Gemeinsamkeit einer kämpferischen Kulturfront. Immer wieder sind es deutsche, flämische (Marcel *Poot*), finnische (Jean *Sibelius*) und andere Tonkünstler der Gegenwart, die Wartisch an die Spitze seiner Programme stellt. Die Dresdener Künstler Prof. Jan Dahmen (Violine) und der phänomenale, an Schlusnus erinnernde Bariton Jan Rittel gastierten in der Folge dieser Konzerte, die stets ausverkauft sind. Daß Wartisch mit solchen Erlesenheiten auch in die Außenbezirke des Gaues geht, wo deutsche Menschen auf vereinsamten Posten die Wacht halten, ehrt diese verantwortungsfreudige Kulturarbeit. Aber selbst musikalisch wirksam untermalte Vorträge wie über „Das Orchester und seine Instrumente" und demnächst über Fragen deutscher Operndramaturgie sehen Wartisch nicht nur am Dirigenten-, sondern auch mit würzigem Humor am Rednerpult. Nachdem die Kattowitzer Oper vor Wochen mit starkem Erfolg Richard Strauß' „Rosenkavalier" in *Krakau* darbot, erwidert nun das Staatstheater des Generalgouvernements diesen Gastbesuch in Kattowitz mit Mozarts *„Figaro"*.

Das benachbarte *Königshütter* Musikleben, im wesentlichen getragen von der im deutschen Volkstumskampf der Polenzeit ebenfalls treubewährten Städtischen Chorvereinigung unter Studienrat Paul *Rodewald*, entfaltet sich in steter Zusammenarbeit vor allem mit dem Kattowitzer Großorchester von Dr. Wartisch zu einem ebenbürtigen Kulturfaktor. Dies bestätigte die ostoberschlesische Erstaufführung von Paul *Höffers* „Reichem Tag", bei dem die Berliner Sopranistin Gerda Lammers wie der Kattowitzer Opernbariton Walter Beck die Soloparts beherrschten. *Beck* ist vor Wochen in einem eigenen Liederabend mit erstaunlich organischen Wiedererweckungen altdeutschen Liedgutes in angepaßten Instrumentalbegleitungen (vorwiegend für Harfe und Holzbläser) auch als Liedforscher wirksam in Erscheinung getreten. Der Kammerchor der Chorvereinigung gastierte mit Solisten (bedeutenden Lehrkräften der aufstrebenden Städtischen Musikschule) in zwei lebhaft bedankten Chorkonzerten in Tschenstochau, wo erstmals solche Darbietungen aus benachbartem Oberschlesiengau besonders den vielen abgeordneten Reichsdeutschen und Soldaten wahre Erquickung boten. Haydns „Schöpfung" ist das nächstfällige Oratorium der Königshütter Chorvereinigung.

Daß der oberschlesische Tonkünstler H. *Buchal* zu seinem 60. Geburtstag (17. Januar) vorwiegend als feinsinniger Kammermusiker und Liedschöpfer bei zahlreichen Konzerten in seiner Heimat zur Geltung kam, gehört zu den Selbstverständlichkeiten in diesem ungemein musikfreudigen Gau. Oberschlesien wird auch in nächster Zeit das Andenken seines am 11. November 1943 im Osten gefallenen Komponisten und Musikerziehers Dr. Josef *Musiols*, eines überlegenen Erforschers alter Meister, ehren. *Kurt Mandel.*

Oper.

BRAUNSCHWEIG. Allen kriegsbedingten Schwierigkeiten zum Trotz ist das künstlerische Leben der alten Welfenstadt aktiv und lebendig geblieben. Daran haben auch die Bombenangriffe der anglo-amerikanischen Terrorflieger nichts ändern können.

Die *Oper* brachte zuerst eine musikalisch und szenisch wohl abgewogene Neueinstudierung von Puccinis *„Butterfly"* heraus, in der sich zwei neu verpflichtete Sängerinnen: die lyrische Sopranistin Marion Sieß und die Soubrette Lore Eckardt als gleichwertige Vertreterinnen der Titelrolle auswiesen. Die neue Jugendlich-Dramatische, Hildegard Fischer, erwies sich in der Rolle der Sontuzza als ein erfreulicher Gewinn für unsere Bühne. Georg Vollerthuns *„Island-Saga"* kam trotz einer in allen Teilen glückhaften Interpretation über einen durchaus ernst gemeinten Achtungserfolg nicht hinaus. Humperdincks *„Königskinder"*, in den Hauptrollen sehr gut besetzt, mußte sich einen schmerzhaften Strich gefallen lassen. Der prachtvolle Epilog des Spielmannes mit dem Bekenntnis der Jugend zu dem von den Alten verlachten Königstum der Kinder blieb fort, weil er den maßgebenden Leitern der Aufführung als nicht mehr tragbares Erzeugnis einer Plüschmöbel-Romantik erschien. *„Die Fledermaus"* bewies in neuer Aufmachung ihre alte Zugkraft auf das Publikum, während der *„Schönen Galatée"* von Suppé die leichte Hand eines spritzigen Regisseurs fehlte. *Martin Koegel.*

GÖRLITZ. Das Görlitzer Stadttheater hatte zunächst im Opernensemble mit besonderen Schwierigkeiten zu kämpfen, die durch die Personalbedrängnis bedingt waren. Es bedurfte einer gewissen Anlaufzeit, bis die Einheit des Spielkörpers hergestellt war. Nachdem diese Unebenheiten bereinigt sind, läßt sich auch mit größerer Klarheit die Auswirkung in der neuen Besetzung der Opernspielleitung erkennen. Es ist bemerkenswert, daß diese jetzt der Dramaturg Dr. Heinz *Wildhagen* mit übernommen hat, der — vom Schauspiel herkommend und dort mit ebenso gründlichen wie kultivierten Inszenierungen bewährt — das Opernensemble mit deutlich spürbarem Nutzen auch zur Beachtung und Beherrschung des mimischen Ausdrucks erzog. Die musikalische Betreuung liegt bei MD Walter *Schartner*, der mit seiner Orchesterarbeit durch die Schlesischen Musikfeste in Görlitz auch auswärtigen Kreisen bekannt geworden und übrigens

auch als Bühnenkomponist hervorgetreten ist. Die Opernfolge wurde mit Schillings *„Mona Lisa“* eingeleitet. Die Titelpartie sang Else Hinkel, die ihre stimmlichen Mittel hier erfolgreich einsetzen konnte. Als Francesco sprang als Gast Karl Röttger aus Chemnitz ein. Else Hinkel war dann auch die Leonore im *„Troubadour“*, einer Aufführung, die neben der musikalischen Qualität auch durch das großartige Bühnenbild von Reinhold *Winkle* bemerkenswert war. Lubomir Prochazka und Zdenko Milavcova sangen kraftvoll und dramatisch bewegt das Mutter- und Sohn-Duo Maurico-Azucena. Der erwähnte Einfluß Dr. Wilhagens machte sich besonders in den *„Vier Grobianen“* und in Orffs *„Die Kluge“* bemerkbar. Die musikalisch ebenso wie darstellerisch überaus dankbare Oper Wolf-Ferraris erlebte eine durch besondere Frische ausgezeichnete Inszenierung. Gerhard Frei, Albert Klinder, Karl Prohaska und Georg Schiller sangen und spielten die vier Grobiane ganz vortrefflich, und Else Hinkel, Annemarie Simon und Zdenka Milavcova als ihre Frauen und Ruth Keplinger als Tochter hielten die Gegenpartei mit gleichem Geschick. Die musikalische Führung Walter *Schartners verhalf* dem heiteren Gesang zu seiner ganzen Fülle und Spritzigkeit und das Orchester folgte ihm farbig und aufgelockert. Dasselbe galt für die im szenischen Charakter ja ähnliche und auch ähnlich besetzte „Kluge“, die zusammen mit dem „Orpheus“ von Monteverdi-Orff gebracht wurde und eine freundliche Aufnahme fand. Einen weiteren Kurzopern-Abend füllten Pergoleses *„Magd als Herrin“* und Eugen Bodarts *„Spanische Nacht“*. Die erste gewann vor allem durch das kecke mimische Talent der Annemarie *Simon* Leben, die zweite, deren Verwechselungsgeschichte nach Heinrich Laubes Vorlage von dem Dichterkomponisten mehr auf das Wort als auf die Handlung gestellt ist, weist dem Orchester vorwiegend die Aufgabe der Unterstreichung des Wortwitzes zu, während sich die Musik im vokalen Teil verschiedentlich blühend entfaltet. So sind z. B. das Duett Isabellas und Florettas mit dem volltragenden Gesang von Ruth Kepplinger und Annemarie Simon lebhaften Beifall. Intendant Dr. *Prasch* hatte dem Werkchen einen stimmungsmäßig geschlossenen Rahmen zu geben verstanden.

Paul Hirth.

KARLSRUHE. Seitdem das Mannheimer Nationaltheater durch die Vernichtung seines Hauses die Pflege der großen Oper und des Musikdramas einstellen mußte, liegt die repräsentative Musikbühne im badisch-elsässischen Raum bei dem Theater Straßburg und bei dem Badischen Staatstheater. Sein Generalintendant Dr. Thur *Himmighoffen* und sein Generalmusikdirektor, der unlängst in südosteuropäischen Hauptstädten als Dirigent lebhaft gefeierte Otto *Matzerath,* halten die große Linie der Oper, besonders in einer nachdrücklichen Kultur des Wagner-, Mozart- und Verdi-Stiles, nicht zuletzt aus dem Einsatz bedeutender Gesangs- und Instrumentalmittel. Es gehört zur Tradition Karlsruhes, der Oper aus individuellen, glanzvollen Stimmen den Reiz des schönen, sinnlichen Klanges zu geben, die Inszenierungen nicht zum wenigsten auf eine ungehemmte Entfaltung der klangdramatischen Kräfte auszurichten. Die laufende Spielzeit, die mit Beethovens *„Fidelio“* eröffnet wurde, brachte bisher in neuen Inszenierungen Webers „Freischütz“, Mozarts „Figaro“ und „Entführung“, Smetanas „Verkaufte Braut“, Puccinis „Butterfly“ und Lortzings „Undine“, in neuer Einstudierung Verdis „Maskenball“. Das Gegengewicht des entspannenden Unterhaltungstheaters gab die Operette mit *Raymonds* „Salzburger Nockerln“, *Künnekes* „Vetter aus Dingsda“ und dem „Mädchenparadies“, einem musikalischen Lustspiel von *Sellnick* und *Bongartz.* Daß die leichte Muse sich im Südwesten nicht geringer Beliebtheit beim Publikum erfreut, bezeugt allein die Tatsache, daß Karlsruhe bereits im Oktober die hundertste Aufführung von Lehars „Land des Lächelns“ buchen konnte. Erzieherisch und bildend wirkten eine Reihe von *Morgenfeiern,* in denen der Dramaturg Erich *Heger* u. a. unter dem Leitwort „Dichtung und Musik“ Gottfried Keller, Hans Pfitzner und Clemens Brentano behandeln ließ. Eine Morgenfeier leitete auch die *Japanischen Tage* ein, einen Zyklus von vier Veranstaltungen im Dienst des deutsch-japanischen Kulturaustausches, — eine Stunde gültiger Aussage vom Weltbild Nippons, eine Matinee der Melodien, wie sie aus dem verbündeten Volke erwuchsen und von deutschen Komponisten für Singstimmen oder Instrumente gesetzt (*Dittrich, Grabert*) und von Karlsruher Kammermusikern vorgetragen wurden. Im Rahmen dieser Japanischen Tage vertrat der bekannte Tänzer *Masami Kuni* den japanischen Kunsttanz, Nejiko *Suwa* hingegen in einem Konzert unter *Matzerath* durch ihre geschliffene, schwerelose Wiedergabe von Mozarts Violinkonzert A-dur den aufgeschlossenen Geist Japans für deutsche Musik.

Im Tanz gab es eine *Uraufführung.* Ballettmeisterin Ellys *Gregor* stellte bald ernsthaft pantomimische, bald parodierende Szenen aus Rossinis Opern zu einer lockeren Szenenfolge zusammen, die man, musikgeschichtlich nicht ganz korrekt, dem „Meister der Komposition und der Kochkunst“ in seiner Heimat zum 70. Geburtstag vorführt. Es sind erheiternde, ganz aus der reinen Spielfreude erdachte und von Ellys *Gregor* (in einem buntfröhlichen Rahmen *Zirchers)* auch leichthin unterhaltend inszenierte Bilder. Das Gewicht dieses Balletts *„Der Schwan von Pesaro“* liegt bei der Musik. Carl *Stueber* stellte fast und ganz Unbekanntes aus Rossinis Nachlaß, zum Teil an Hand bloßer Skizzen in den Archiven, zu einer Suite für Kammerchor und Kammerorchester zusammen, die einen klangvornehmen, stilistisch nicht neuen, aber von allen lauten theatralischen Effekten freien Rossini bedeuteten. Diese Suite, von Walter *Hindelang* dezent und delikat musiziert, wird dank dem kultivierten Geschmack des Bearbeiters in ihren besten, melodisch kostbarsten Teilen auch ohne die Mittel der Bühne ansprechen. In Karlsruhe wurde sie von einem großen Ensemble tänzerischer Könner mit großem Erfolg ausgetanzt. *Peter Funk.*

MANNHEIM. Die Eröffnungsvorstellung der Spielzeit mit dem neuinszenierten *„Freischütz“* von Weber konnte im Nationaltheater nicht mehr zu Ende geführt werden. Den naiv-dämonischen Zauberspuk der Wolfsschlucht löste die infernalische Wirklichkeit des Terrorbombardements ab. Das Haus, das seinen Ruhm durch die klassischen Taten der „Räuber“- und „Fiesco“-Uraufführungen begründete, in der späten Romantik schon früh eine Hochkultur des Wagnerschen Dramas erreichte und dann nach der denkwürdigen Uraufführung von Wolfs „Corregidor“ der modernen Opernentwicklung im südwestdeutschen Raum Bahn brach, wurde ein Raub der Flammen. Das Ensemble übersiedelte, wie einst die Hofoper des

Kurfürsten Carl Theodor zu sommerlicher Entspannung, aus der bitteren Notwendigkeit, nahe der Stadt spielen zu können, in das wundervolle *Rokokotheater* am Rande des Schwetzinger Schloßparkes. Ein verpflichtender, an Traditionen reicher Bau auch hier. Waren doch am Ausgang der höfischen Barockoper Gluck, Joh. Chr. Bach und Mozart, um nur einige herauszugreifen, neben den modischen Zeitdramatikern wie Voltaire des Kurfürsten berühmte Gäste. Intendant Friedrich *Brandenburg* paßte den Spielplan zunächst der Intimität des zier- und stilvollen Theaterinnern an, eröffnete mit Mozarts erster deutscher Oper, der *„Entführung aus dem Serail"*, bei der die Orchester- und Chorleistungen (*Ellinger*), Klang der Stimmen (Erika *Schmidt*), Heinrich *Cramer*, Hildegard *Stolz*, Walter *Siegbrecht*, Max *Baltruschat*), Bewegungsregie (*Hölzlin*) und Atmosphäre des Saales zu einer denkbar möglichen stilistischen Geschlossenheit verschmolzen, und gab dann dem neueren Schaffen das Wort.

So hörte man *Rezniceks* „Spiel oder Ernst?" in einer geist- und witzblitzenden Inszenierung *Brandenburgs*. Eugen *Bodart* entfaltete die köstliche, hier an einen wirksamen Text gewagte Ironie der Partitur mit *Faßnacht, Hölzlin, Cramer*, Hildegard *Stolz* und Glanka *Zwingenberg* in den Hauptpartien und dirigierte dann sein jüngstes Werk, die *„Sarabande"*. Das leichtwiegende Operchen, von *Brandenburg* galant in der Komik eines Eifersuchtsspiels am Duodez-Hof mit *Schweska, Baltruschat, Bartling* und Grete *Scheibenhofer* dargestellt, gefiel durch den Pastellduft der lokker gefügten Musik. Das Ballett nahm sich unter Wera *Donalies* mit einer „Ritter-Romanze" eines höfischen Liebesmärchens vom Ritter an, der als Jäger eine blonde Schöne aus der reinen Natur erobert. Getanzt wurde nach des achtzehnjährigen *Beethoven „Musik zu einem Ritter-Ballett"* aus der Bonner Zeit, die reizvoll in kleinen Formen, mozartisch in der Faktur, frisch in einem Marsch, duftig in einem Pizzikato-Sätzchen, doch, obwohl des Meisters erste dramatische Musik, durchwegs lyrisch und beredt im Dur-Moll-Wechsel, im ganzen wenig tänzerisch wirkte.

Das Rokokotheater schließt nun auf einige Wochen, um eine Erweiterung des Orchesterraumes zu ermöglichen. Die Mannheimer Oper geht auf Gastspielreisen, hält mit Konzertquerschnitten durch Werke Wagners und Verdis im Zeughaussaal unter *Ellinger* die Verbindung mit der Heimat aufrecht und bereitet einen erweiterten Opernspielplan für Schwetzingen vor.

Peter Funk.

PFORZHEIM. Mit einer glanzvollen Inszenierung, in deren Rahmen Ausstattung und Musik die Grundlage zum sicheren Erfolg bildeten, wurde am Stadttheater Pforzheim die Operette *„Maskerade"* uraufgeführt. Um der überschäumenden Lebensfreude Ausdruck zu leihen, zu der die heitere Muse hier mit gutem Geschmack und bester Bühnenkenntnis sich aufschwingt, setzte die Wirkungsstätte der beiden Verfasser des Oberspielleiters Franz *Giblhauser* (Librettist) und des städtischen Musikdirektors Hans *Leger* (Komponist) — alle verfügbaren Kräfte und Mittel ein. Auf einem Maskenfest in Venedig entwickelt sich das Spiel schau- und stimmungsmäßig zu einem Höhepunkt, bei dem Musik, Gesang und Choreographie in ausgedehntem Maße zur Geltung kommen. In seinem Textbuch verleugnet sich Giblhauser als Bühnenkomiker weitgehend und hat dafür dem Musiker Leger umso trefflichere Unterlagen geliefert. Die saubere Instrumentierung verrät einen Komponisten, der nicht nur auf modernen rhythmischen Schwung und Schmiß, sondern auch auf Klangqualitäten Wert legt. Inszenierung und musikalische Leitung besorgten die Urheber selbst. Das Publikum war begeistert und würdigte den Aufwand und die Leistungen nach Verdienst. Es gab stürmische Hervorrufe und Blumen.

Erich Leupold.

WEIMAR. Nach vielen Jahren ging wieder einmal Verdis Alterswerk *„Falstaff"* über die Bretter des Nationaltheaters. So unvergleichlich es in seiner Art ist, so bleibt es im Grunde doch etwas für musikalische Feinschmecker. Seine Erstaufführung in Weimar feierte *Dvoraks „Jakobiner"*. Dank der Urmusikalität des böhmischen Meisters, der auch hier Klänge von berückender Schönheit hervorgezaubert und sich nebenbei als feiner Charakteristiker bewährt hat, errang das liebenswürdige Werk einen vollen Erfolg und hat alle Aussicht, sich auf unserer Bühne zu halten. Als Jubilare erschienen Humperdincks *„Hänsel und Gretel"*, die zu Weihnachten vor 50 Jahren unter Richard Strauß in Weimar ihre Uraufführung erlebten (man lese den begeisterten Brief von Strauß an den Komponisten). Die Regie führte diesmal Humperdincks Sohn Wolfram, einst in Weimar, jetzt Intendant in Kiel. Es war eine Aufführung von besonders hohem Rang. Endlich hörten wir — außer zahlreichen altbewährten Opern und Musikdramen, den „Tristan" an der Spitze — zwei neue Werke von Bedeutung, nämlich Carl *Orffs „Carmina burana"* und Werner *Egks „Joan von Zarissa"*, zusammen an einem Abend. Bei aller Wesensverschiedenheit haben die zwei Tondichtungen eins gemeinsam: Auf Neuland ausgehend erregen sie bei den Nichteingeweihten durch ihre kühne Harmonik und die Härten ihres Stils leicht Widerspruch. Egks Ballett wurde wegen seiner zum Teil rauschhaften, effektvollen Dramatik, ja Erotik, freundlicher aufgenommen als das vornehmere, feiner gezeichnete schlichte Werke von Orff, das schon zufolge seiner undramatischen Kantatenform und der lateinischen Sprache des Textes schwerer eingänglich ist. Doch brachte man immerhin der Bedeutsamkeit beider Schöpfungen Verständnis entgegen. Hohes Lob verdienten, neben dem Orchester, die von Chordirektor Eichhorn geleiteten Chöre.

Konrad Huschke.

WIEN. Die Neuinszenierung und Neustudierung von Franz *Schmidts* Oper *„Notre Dame"* entspricht der zunehmenden Wertschätzung für das gesamte Schaffen dieses ostmärkischen Tondichters. Die warmblütige Musik fesselt so stark, daß sie die Schwächen des Textbuches, von dessen äußerlicher Theatralik sie ja ganz unberührt bleibt, vollkommen vergessen läßt. Die Wiener Staatsoper hat das Werk glänzend dargeboten und dank der gesanglichen und schauspielerischen Meisterleistungen von Else *Schulz*, Josef *Witt*, Herbert *Alsen*, Alfred *Jerger*, Karl *Friedrich* und allen übrigen daran Beteiligten, einschließlich des Chores und des Orchesters mit Rudolf *Moralt* als klug disponierendem Dirigenten, wohlverdientem Erfolg zugeführt. Jetzt, nach fast dreißig Jahren seit der Wiener Uraufführung der Oper, ist, da berufene Künstler aus dem Kreis um Franz Schmidt für die Bekanntwerdung seines Lebenswerks so erfolgreich bemüht sind, auch für seine Opern die Zeit widerspruchsloser und dankbarer Anerkennung gekommen.

Auch die Neuinszenierung von *„Cosi fan tutte“* hat den Spielplan der Staatsoper um eine feine Nüance in prächtig sprühenden Lustspielton bereichert, bei der der pointierte Vortrag und der unerhört genialen Tonplastik der Mozartschen Musik sich als besonders wirksam und eindrucksvoll erwies. Daß sich der Witz der Situationskomik über dem Gesang voll entfalten und zu so starkem Bühnenerleben führen konnte, ist vor allem dem virtuosen Musizieren des Orchesters und der alle Feinheiten dieser glasklaren Partitur herausholenden Stabführung Dr. Karl *Böhms* zu danken, dann aber gewiß auch der idealen Besetzung der Einzelpartien. So zeichnen sich gleich die durch ihre Gegensätzlichkeit einander ergänzenden Doppelpaare aus: das weibliche in dem frischen Temperament unseres jüngsten Opernmitgliedes Irmgard *Seefried* und der tiefen und überzeugenden Empfindung von Martha *Rohs* — das männliche in der bezaubernd süßen Kantilene Anton *Dermotas* und dem famosen Spieltalent von Erich Kunz; darüber die frische Koloratur der Despina in Alda Noni und dazu als munterer Lenker der sich verflechtenden Schicksale Paul Schöffler als Don Alonso. *Victor Junk.*

Konzerte.

BRAUNSCHWEIG. Die *Wiener Sängerknaben* hatten mit „Schuberts lustigen Streichen“ von Franz Krieg mit Musik aus Schubertschen Melodien einen viel bejubelten Uraufführungserfolg. An einem zweiten Abend gaben sie zum erneuten Entzücken der Hörer Stichproben aus ihrem reichhaltigen Programm. In einem Händel-Bach-Zyklus spielten der Geiger Kurt *Stiehler* und die Pianistin Hertha *Kluge-Kahn* sämtliche Violin- und Cembalosonaten von Händel und sämtliche Partiten bzw. Sonaten Bachs für Violine allein in erschöpfender Weise. Auf einer Niedersächsischen Musiktagung sprach Dr. Professor Rudolf *Gerber* über „Händel und Italien“, während das *Bruinier-Quartett* ein von Dr. Christian Wolff aufgefundenes Streichquartett des G. Ph. Telemann, das deutlich barocke Züge aufweist, aus der Taufe hob. Dazu kamen als weitere musikalische Gaben ein Quintett und Septett für Klavier, Blas- und Streichinstrumente *Spohrs*, von den Bruinier-Leuten, dem Bläserquartett des Leipziger Gewandhauses und Udo Dammert meisterlich interpretiert, und das Streichquartett in C von Max *Seeboth.*

Die Symphoniekonzerte des Staatstheaters, abwechselnd von Ewald *Lindemann* und Hermann *Abendroth* betreut, brachten als Solisten die Geiger Wolfgang Schneiderhan, Rudolf Schramm und den Pianisten Hans Bork. *Höllers* Passacaglia und Fuge nach Frescobaldi hinterließ erneut starke Eindrücke. Die Kammermusikabende des Staatstheaters nehmen sich mit besonderer Liebe zeitgenössischer Werke an. Sie machten uns bekannt mit Alfred *Uhls* „Kleinem Konzert für Bratsche, Klarinette und Klavier“, einem geradezu köstlichem Werk, mit der etwas skizzenhaften „Kleinen Suite für Bratsche und Klavier“ von Leo Justinus *Kauffmann,* dem mehr intellektuell, als gefühlsbetonten B-dur-Quartett von Friedrich Ewald *Müller,* dem aus einer musizierfreudigen Barockhaltung erwachsenen Concertino für Klavier und Streichorchester von Heinrich *Lemacher,* dessen vielgriffigen Klaviersatz Dr. Karl Lenzen mit großer Bravour meisterte, und dem Concertino für Solobratsche und Orchester von Ottomar *Gerster,* das seine Reize in klanglichen Finessen offenbart. Die Meisterkonzerte von „Kraft durch Freude“ hatten als Gäste: das Kammerorchester von Professor Fritz *Stein,* das *Schneiderhan-Quartett* und Gertrude *Pitzinger.* Der lyrische Bariton unseres Stadttheaters, Karl *Momberg* sang, von Ernst Schacht meisterhaft begleitet, die Müllerlieder in vorbildlicher Manier, und die einheimische Sopranistin Käthe *Hecke*-Isensee erwies sich erneut als ausgezeichnete Liedersängerin mit feinsinniger Programmgestaltung. Das Zwiegespann *Kilpinen-Hüsch* erweckte freudigsten Widerhall. Die Deutsch-Italienische Gesellschaft ließ zwei begabte junge Künstlerinnen aus Italien: die Koloratursängerin *Bonessi* und die Geigerin *Carmirelli* zu Worte kommen. Der Staatsdomchor unter Wolfgang *Auler* brachte eine Aufführung von Händels *„Alexanderfest“* mit Käthe Hecke-Isensee, Heinz Marten und Carl Momberg als Solisten heraus, und die Braunschweiger Singakademie schenkte ihre Liebe dem Bachschen *Weihnachtsoratorium,* bei dem Gerda Sonnen, Alfred Wilde, Gertrud Tiede-Lategahn und Kurt Wichmann die Solopartien sangen. In den „Konzerten junger Künstler“ zeigten die Pianistinnen Gitta *Schneider,* Lisa *Zimmermann,* der Geiger Wilhelm *Werner* und die Altistin Renate *von Schenkendorff* recht entwicklungsfähige Begabungen. *Martin Koegel.*

FRANKFURT A. M. Mit unvermindertem Aufgebot künstlerischer Leistungen setzten die vermehrten Orchesterkonzerte und Solistenabende ein. Zu den beiden traditionellen Konzertreihen des Rhein-Mainischen Landesorchesters unter Prof. Hermann *Abendroth* im Rahmen der NSG „Kraft durch Freude“ tritt nun eine Abonnementsserie dieses Orchesters mit namhaften Solisten unter der Leitung *Willy Naues.* Auch die Museumsgesellschaft eröffnete ihren herkömmlichen Zyklus, GMD Franz *Konwitschny* am Pult als Gestalter der dankenswerten Wiederbelebung des Festmarsches op. I von R. Strauß und dessen f-moll-Sinfonie; Gerhard Taschner geigte mit persönlicher Ausdeutung, im Brio der schnellen Teile am überzeugendsten, Dvoraks a-moll-Konzert. Vielversprechend machte Oswald *Kabasta* im Rahmen der „Meisterkonzerte des Großdeutschen Rundfunks“ den Auftakt mit Beethoven und Bruckner. Der verdiente *Cäcilienverein,* mit dessen Geschichte die Namen Marianne von Willemer und Otto von Bismarck verbunden sind, beging sein 125jähriges Jubiläum mit dem oratorischen Werk seines Dirigenten *Kurt Thomas,* „Saat und Ernte“, eine Schöpfung, die alle chorischen Vorzüge besitzt, um in der Vortragsfolge einen bleibenden Platz einzunehmen.

Die Museumsgesellschaft stellte Hans Pfitzners (dreiteiliges) Violinkonzert in einem Satz heraus; selbst das gebändigte, rassige Spiel Max *Strubs* vermochte über die Problematik des 1. Satzes und die bei aller Themenschönheit spürbare Unruhe in den Schlußpartien nicht hinwegzutäuschen. Die junge Bläserserenade op. 7 und die von Franz Konwitschny brillant gedeutete Symphonische Fantasie „Aus Italien“ von R. *Strauß* umrahmten die Vortragsfolge. — Das Rhein-Mainische Landesorchester brachte in den von „Kraft durch Freude“ veranstalteten Reihen Gabrielis Sonate pian e forte für Bläser, das sich gut mit der von Hermann Abendroth bis ins letzte erfühlten, le-

benstrotzend wiedergegebenen 4. Sinfonie von Brahms vertrug. Der überaus große Zuspruch, den diese junge Konzertreihe ihrer kritischen Programm- und Solistenauswahl wegen verdient, ist ein erneuter Beweis für die Wertschätzung, deren sich Hermann *Abendroth* in der Mainstadt erfreut. — An der Barockorgel der Staatlichen Musikhochschule begann Professor *Helm. Walcha* die Reihe seiner Bachmusiken, die außer zweifelhaften oder belangloseren Schöpfungen alle bedeutsamen Orgelwerke in stilreiner und technisch makellosester Ausführung darbieten.

Gottfried Schweizer.

HEIDELBERG. Das Erfreulichste an dem fortschrittlichen Geist, in dem der städtische MD Bernhard *Conz* das Konzertleben führt, ist die wachsende Resonanz, den die Ur- und Erstaufführungen auch beim älteren, sonst oft einseitig der klassisch-romantischen Tradition verhafteten Publikum finden. In *Degens* Orchestercappriccio mochte der musikantische Schwung mitreißen, in des heute 40jährigen, aus Posen stammenden *Konrad Friedrich Noetel* „Introduktion und Rondo concertante“ allenfalls die Bindung an den herkömmlichen Gegensatz heldischer und lyrischer Themen in der Einleitung die Brücke vom Gewohnten und Liebgewordenen zum Neuen schlagen. Das Rondo, so keck sein Thema dahinhüpft, ist in den Zwischensätzen, darunter ein spröde klingendes Streicherconcertino und ein technisch anspruchsvoller Solosatz für die Geige, durchweg zugeständnislos hinsichtlich Klang und Harmonik aus Grundsätzen der linear-kontrapunktischen Führung gehalten. Aber diese Kontrapunktik in einer über Reger hinaus geweiteten, frei behandelten Lage alles Harmonischen strotzt von concertantem Leben und bekennt sich zum jungen Geist der Musik, so fraglos in der Introduktion die Ausdruckskunst des Melodischen bejaht wird. Von ihr ging Paul *von Klenau* in seinen vier Hölderlin-Gesängen aus, die mit Luise *Richartz* als überlegen beseelender Solistin uraufgeführt wurden. In der Nähe von Regers tragisch resignierendem Gesang „An die Hoffnung“ drängte sich die Frage, wie Hölderlins hochmusikalischer Versfluß durch die Vertonung noch im Ausdruck zu überhöhen sei, naturgemäß stark in den Vordergrund. Während Reger die Dichtung als Ganzes subjektiv durchlebte und dann in Musik neugestaltete, folgt von Klenau aus einer in hohem Maße geistigen Haltung dienend dem Vers und seiner Aussage. v. Klenau entschied sich daher nicht zufällig vielfach für eine volkstümlich ansprechende Melodie in romantisch polyphoner Verarbeitung. Hinsichtlich der Erfindung ragten der knapp gefaßte, rhythmisch kräftig angetriebene Hymnus „Ist nicht heilig, mein Herz“ und das Eingangslied „Dem Sonnengott“ hervor. Brahms war mit dem Doppelkonzert (*Schöne/ v. Beckerath*), Mozart mit der Jupiter-Sinfonie vertreten, als Gast dirigierte Robert *Heger* u. a. seine Verdi-Veränderungen. In der Kammermusik war der Zyklus des *Stroß*-Quartetts schon deshalb besonders zu vermerken, weil sich für die Darbietung sämtlicher Quartette Beethovens eine Hörerschaft von jeweils 1200 Personen fand, eine Tatsache, die man in einer Stadt von 87 000 Einwohnern kaum auf den Überfluß an Geld oder auf einen zeitgeistigen Zug zu den Kunststätten zurückführen kann.

Außerordentliche Beachtung verdiente die Uraufführung einer „Toccata, Passacaglia und Fuge für Klavier und großes Orchester“ von *Karl Hasse* gelegentlich der 557. Jahresfeier der Heidelberger Universität durch Prof. Dr. M. H. *Poppen*. Hasses siebenzigstes Werk wirkt enorm durchgeistigt, hält im Chroma, in der Funktionsharmonik, in der Klangfügung und in der Freude an einer großen Solistenkadenz Verbindung mit dem überlieferten Klavierkonzert, dessen Eingangsallegro die zwar improvisatorisch spielfreudige, doch thematisch schon klar profilierende Toccata, dessen langsamem Satz die vorwiegend lyrisch ansprechende, wenn auch architektonisch groß gespannte Passacaglia und dessen lebensbejahendem Finale die regerisch gebaute Schlußfuge entsprechen, entspricht. Indessen wird hier bei einem durchweg gemeißelten, oft zweistimmig, oft in Oktavgängen geführten Klavierpart einmal eine Synthese des alten Konzerttyps mit den barocken Formen vollzogen, zum anderen erstmals eine große Fuge vom Soloinstrument und Orchester gemeinsam durchgeführt. Die hochrangig nachschaffende, mit genialischem Impuls zügig antreibende Solistin war Frieda *Kwast-Hodapp*.

Peter Funk.

LIEGNITZ. Das Liegnitzer Musikleben bietet sich im neuen Konzertwinter wieder in der seit Jahren üblichen Dreifalt: in Meisterkonzerten und Volkssinfoniekonzerten mit dem Städtischen Orchester und in Kammermusiken dar, wozu noch die „Beschwingten Musiken“ für KdF. treten. Als Uraufführung hörte man die *erste* Sinfonie des Breslauers *Hans Georg Burghardt*, dessen Sinfonietta hier vor fünf Jahren uraufgeführt worden ist. Diese Sinfonie in d, op. 52, kommt aus einer verhalten grüblerisch-melancholischen Stimmung, die sie aber überwindet und zu heroischen Tönen wandelt. Der erste Satz, Allegro moderato, löst sich, durch Paukenschläge bestärkt, in drei Satzteile auf. Der zweite Satz, Andante sostenuto, ist in der Konzentration strenger und befleißigt sich einer schönen, edlen lyrischen Linie von mattdunklem Farbenreiz, wo sogar ein Hauch Romantik durchschimmert. Aber auch hier wie im dritten Satz wird das Heldische Höhepunkt, wird Bekenntnis und Überzeugung. Der dritte Satz setzt mit einem sprühenden, in allen möglichen Schattierungen glitzernden Scherzo ein und klingt in das Finale hinüber, das er aus sich entwickelt, um dann jäh in einem herben Schlußakkord abzubrechen. Die Form ist also eigenwillig und doch — vielleicht mit Einschränkung im ersten Satz — zwingend. Im Thematischen einfach und klar hat das Werk starke gedankliche Geschlossenheit. Der Orchestersatz, farbig-modern und geschickt ausgewogen, erfreut sich besonders liebevoller Behandlung der Holzbläser. MD Heinrich *Weidinger* spürte den Linien des Werkes sehr überlegt und abwägend, aber ebenso herzhaft und drängend nach. Bei Brahms (Sinfonie in c, Variationen über ein Thema von Haydn) und bei Schubert (h-Sinfonie) malte MD Weidinger alle Stimmungen ergreifend aus: das Schicksalhafte, gedämpft Leidenschaftliche wie das selig Warme und zum Licht Drängende. Ein Bekenntnis, Mahnung und Erhebung zugleich, wurde Max *Regers* „Vaterländische Ouvertüre“, die unserer Zeit wieder etwas zu sagen hat. An Solisten hörte Liegnitz in den ersten Konzerten dieses Winters: Julian von Karolyi mit Mozarts Klavierkonzert in c, Graf *von Geßler* mit Draesekes Klavierkonzert in Es, Florizel *von Reuter* auf dem Brahms-Konzert in D und Winfried Wolf mit einem Abend bei Schumann und Chopin. Vom Stadttheater Liegnitz ist eine vornehme musikalische Betreuung in

kräftig dramatischer Linie des „Fliegenden Holländers“ unter MD Weidingers Leitung zu berichten. *Victor Thiel.*

LUDWIGSHAFEN A. RHEIN. Trotz der schweren Schäden durch feindliche Luftangriffe werden auch in diesem Winter die beiden traditionellen Konzertreihen, die von der Stadt und die von der IG.-Farbenindustrie in Gemeinschaft mit der NSG. „Kraft durch Freude“ geplante, durchgeführt. Die Oberleitung des Landessinfonieorchesters Westmark, des wesentlichsten Trägers des Ludwigshafener Musiklebens, übernahm nach dem Ausscheiden des GMD Karl Friderich der GMD Franz *Konwitschny*, der am Pult mit Gastdirigenten abwechselt. So anregend Dirigenten-Gastspiele für das Orchester wie für das Publikum auch immer sein mögen: das Programm der Konzerte wurde dadurch stark an die häufig wiederkehrenden Hauptwerke der Klassik und Romantik gebunden. Die städtischen Sinfonieabende eröffnete Heinz *Dressel* mit Händels sechssätzigem Concerto grosso in D, barock pompös im Klang bei gepflegtem Geigenconcertino (*Weigmann/Witzenbacher*) und einer lichtdurchgezeichneten Wiedergabe der Pastoralsinfonie von Beethoven. Dazwischen stellte Luise *Richartz* in vortraglich reifer Manier *Liszts* „Zigeunerliebe“, ein fast schon vergessenes Stück, das aus dem Instrumentalpart dicht in die Nähe der ungarischen Rhapsodien rückt, und die wundersam wie vom Mondlicht übergossene naturromantische Gesangsszene der Rusalka aus Dvoraks Oper gleichen Namens. Mit Ernst Boehes schön gearbeiteter Tragischer Ouvertüre machte Heinz *Bongartz* bekannt, der die Ludwigshafener Musikgemeinde zu Sibelius' naturweiter erster Sinfonie führte und Frédéric *Ogouse* Chopins f-moll-Konzert vortragen ließ. Franz *Konwitschny* erschloß die beschauliche Welt Haydns mit der G-dur-Sinfonie „Die Uhr“, die frühlingsselige süddeutsche Landschaft Mozarts mit dem Violinkonzert D-dur (Otto *Schärnack*) und errang einen bedeutenden Erfolg mit Brahms' Vierter. Diese kehrte in den IG.-Konzerten, die *Konwitschny* mit einem Beethoven-Abend eröffnete („Coriolan“-Vorspiel, „Eroica“ und Klavierkonzert c-moll mit Richard *Laugs*) wieder unter Karl *Friderich*, unter dem sich Georg *von Vasarhelyi* als Mozart-Interpret im B-dur-Konzert bewährte. Hans *Schmidt-Isserstedt*, der in Bruchs g-moll-Konzert Bernhard *Leßmann* hervorragend begleitete, fesselte nachhaltig mit der Erstaufführung von Cäsar Francks d-moll-Sinfonie. Philipp *Wüst* rahmte Dvoraks Violinkonzert (Waltraut *Schättler*) mit Haydns galanter B-dur-Sinfonie „La Reine“ und Schumanns glückstrunkener B-dur-Sinfonie. Bernhard *Conz* hingegen rückte mit *Fortners* Klavierkonzert, das wieder Frieda *Kwast-Hodapp* unvergleichlich musikantisch und formdiszipliniert ausdeutete, als einziger Gastdirigent ein modernes Werk in die Mitte eines klassischen Programms, das diesmal Mozarts Jupiter-Sinfonie und Beethovens dritte Leonoren-Ouvertüre verzeichnete.

Zwei große Oratorien vereinten den Ludwigshafener *Beethoven-Chor* und den Heidelberger *Bach-Verein* zu chorisch ausgefeilten Gemeinschaftsleistungen unter Prof. Dr. M. H. *Poppen* in Händels „Opfer“ („Jephta“ in Stephanis Bearbeitung) und in Haydns „Schöpfung“. Von den Solisten waren Heinz *Marten* (Heerführer), Gertrud *Freimuth*, Grete *Hildebrand*, Anton *Gruber-Bauer*, Rudolf *Watzke* (Raphael), Gertrud *Birmele*, ein aussichtsvoller, apart gefärbter Sopran, und Josef *Tönnes* als stilkundiger Organist zu nennen. *Peter Funk.*

TEPLITZ-SCHÖNAU. Unter der Leitung von Musikdirektor Bruno C. *Schestak* gelangte in Teplitz-Schönau die Sinfonie e-moll des vergessenen sudetendeutschen Musikers *Josef Lugert* nach einem Jahrhundert ihres Bestehens zur Uraufführung. Das Werk bewegt sich in echt romantischen Bahnen, wenn es auch keine eigenen Wege geht; eingängliche Melodik, reiche Dynamik, lebendige Rhythmen und farbenreiche Instrumentation zeichnen die Sinfonie aus. Der Entwurf des ersten Satzes ist in der Thematik edel und frei von jeder Trivialität, die Durchführung ist geistvoll. Die edle Getragenheit des zweiten Satzes hat fast Beethovensche Prägung. Der dritte Satz hat feuriges Brio und gipfelt in einem feierlichen Hymnus des Blechs, der von einem eilenden, skurrilen Zwischensatz abgelöst wird. Der vierte Satz bringt anfangs spanische Stimmung, wächst sich aber zu einem glanzvollen Abschluß aus. *Richard Pflegshörl.*

WEIDEN (OPF.) Drei Konzertveranstaltungen blieben Höhepunkte des musikalischen Geschehens. Das *Dresdner Streichquartett* wartete mit Werken von Haydn, Schubert und Smetana auf. Das Berliner Frauen-Kammerorchester unter Gertrude-Ilse *Tilsen* kam mit kammermusikalischen Delikatessen von Vivaldi, Reger, Händel, Resphigi und Hasse. Unter den heimischen Künstlern hörten wir im Ring unsere Altistin Thilde *Schraml*-Weiden und Professor Max *Sturm*-Amberg in Liedern von Brahms, Schumann, Reger, von Schillings, Richard Strauß sowie in Arien von Verdi, während Max Sturm in Klaviersolis von Beethoven, Schumann, Chopin neben eigenen Werken sein großes Können bewies. Die Wiener Sängerknaben weilten erstmals in der Max-Regerstadt und gerne erinnern wir uns zweier Klassikerabende der *erblindeten* Künstler Viktoria Fischer, Lotte Swoboda, Max Hohner, Josef Dohlus, Karl Seifert, Otto Binder, Margarete Rückert.

Aus dem Veranstaltungsreigen der Kulturhauptstelle der Kreisleitung Weiden nennen wir den Festabend des *Kammerchores* der Staatlichen Musikhochschule *Köln*, der im Liede durch vier Jahrhunderte führte sowie den Deutschen Volksliederabend, den heimische Kräfte gestalteten. Die finnischen Künstler Aune *Antti*, Kosti Verhanen mit F. Peters-Marquardt, Coburg veranstalteten einen ausgezeichneten *„Abend nordischer Musik“* mit Werken von Yriö Kilpinen, während beim Wertungssingen der Chöre der *Weidener HJ-Bannchor* unter Studienrat Lämmerer sich als der beste Chor des Gaues Bayreuth qualifizierte. Des Großmeisters der Musik, Max Reger gedachte seine Heimatstadt Weiden in einem Kammermusikabend mit dem Münchener Klaviertrio Prof. Franz Dorfmüller, 1. Konzertmeister der Staatsoper Hans König, Solocellist Oswald Uhl und dem Staatsopernsänger Josef Knapp, die in Werken und Liedern Max Regers begeiserten.

Das Kulturamt der Stadt Weiden verpflichtete die Mezzosopranistin Sophie *Schärtel* mit dem Klaviervirtuosen Prof. Max Sturm für einen Solistenabend, in dem Lieder von Schumann, Wolf, Reger und Loewe, Balladen von Richard Wagner und Solistenmusik von Mozart, Schumann, Schubert und Chopin zu hören waren. *Karl Dreyer.*

WIEN. In ihren Sinfoniekonzerten macht uns die Gesellschaft der Musikfreunde erfreulicherweise mit verschiedenen Dirigentenpersönlichkeiten bekannt und gestaltet so die Programme noch

abwechslungsreicher und anziehender. Die Leitung des ersten Orchesterkonzerts dieses Spielwinters hatte — für den erkrankten Knappertsbusch — Wilhelm *Sieben* aus Dortmund übernommen, eine starke Führerpersönlichkeit, der sich das Stadtorchester unserer Sinfoniker willfährig und zu großen Wirkungen unterordnete: Haydn, Beethoven und Brahms wurden mit großer Innerlichkeit gespielt. — Franz *Konwitschny* (aus Frankfurt am Main) hat uns Bruckners Fünfte durch eine klar und durchsichtig disponierte Wiedergabe im großen Zug nicht minder nahegebracht als durch die feinste Herausarbeitung episodischer Einzelheiten, die eher kammermusikalisch als pathetisch, ohne alles Schwere und Schroffe, in milder Ausgeglichenheit zu ergreifenden Bildern ausgestaltet wurden. — Ein bedeutender Gewinn für Wien ist Joseph *Keilberth* geworden, dank seiner Bindung an die Gesellschaft der Musikfreunde nun neben Prag auch in Wien heimisch; schon das erste seiner Konzerte war gezeichnet durch die impetuos kämpferische Wiedergabe der 1. Sinfonie Beethovens und das wahrhaft seelische Erlebnis in Aufbau und Ausgestaltung der Vierten von Bruckner. — Mit steigendem Interesse läßt sich auch Keilberths Eintreten für zeitgenössisches Schaffen verfolgen. Ein „Sinfonischer Marsch" von Alfred *Uhl*, erfüllt von rhythmischen Energien, sodann „Vier Studien für Orchester" von Fidelio F. *Finke*, Werke halbsinfonischer Anlage, satztechnisch einwandfrei gefügt, wenngleich ohne erkennbare Bindung an hergebrachte Formen, sind offenbare Talentproben, die den Schöpfern wie ihrem Interpreten reichen Beifall eintrugen. Auch Werner *Egks* „Geigenmusik", ein konzertant gehaltenes Divertimento, von Elisabeth *Bischoff* als Solistin gemeistert, fand Erfolg. Am Schluß des reichen Programms stand Karl *Höller* mit einer frei behandelten und frisch musizierten Passacaglia samt Fuge nach einem Thema von Frescobaldi. — Auch mit seinen Prager Philharmonikern brachte Keilberth eine Novität von Karl *Höller* zur Wiener Erstaufführung: das von Ludwig *Hoelscher* mit leidenschaftlich überzeugter Hingabe gespielte Cellokonzert.

In einem außerordentlichen Konzert bot die Gesellschaft der Musikfreunde einen Bach-Abend unter Clemens *Krauß* und mit den idealsten Ausführenden: dem Staatsopernchor und den Philharmonikern bei namhaften Solisten, Trude Eipperle, Luise Willer, Franz Glawein und Ludwig Weber als Vokalisten, daneben Franz *Schütz* (mit der F-dur-Tokkata) und Bruno Seidlhofer am Cembalo. — Eine Philharmonische Akademie, gleichfalls unter der Leitung von Clemens *Krauß*, mit der das neue Jahr inauguriert wurde, bot als besondere Köstlichkeit Tanzmusikstücke von Joseph und Johann Strauß, klassische Produkte einer heiteren aber gipfelhaft vollendeten Kunst. — Ganz eingelebt in die Wiedergabe deutscher Musik ist der Bukarester GMD George *Georgescu*. Angelica von *Sauer-Morales*, als Solistin in Liszts Es-dur-Konzert stand zwischen Händels Concerto grosso in d-moll und Strauß' Alpensinfonie, als den bedeutenden Eckpfeilern des Konzerts, auf glanzvoller Höhe. — Hans *Weisbach* brachte in einem seiner, durch gewählte Programmzusammenstellung stets fesselnden Orchesterkonzerte Franz *Schmidts* viel zu selten gespielte Erste Sinfonie in E-dur zur Aufführung; er erwarb sich damit den Dank und die Begeisterung aller für echteste Musik Empfänglichen und stellte dem Konzert auch noch eine Novität voraus, eine heitere Ouvertüre frischer Farbigkeit von Hans Joachim *Sobanski*, betitelt „Schlesisches Himmelreich", ein Zeugnis guter Formbildung und reicher Fantastik.

Victor Junk.

Musikliteratur und neue Noten

Händel-Neuausgaben.

Eine Händel-Reihe für Sing- und Spielgemeinschaften erscheint im Kallmeyer-Verlag, deren zwei erste Hefte mir vorliegen: die Ouverturen zu *„Xerxes"* und *„Theodora"*. Gotthold *Frotscher* hat als Herausgeber ganze Arbeit geleistet: die Einführung würdigt Händels Bedeutung für unsere Zeit, einen Wesenszug genialen deutschen Musikertums, nämlich das Streben nach ethischer Wertvermittlung, unterstreichend; die Spielanweisung unterrichtet trefflich über alle aufführungspraktischen Belange. Hier wäre in Heft 2 wohl auch die Empfehlung reiner Bläserbesetzung für das „Trio" nachzutragen, bekanntlich ein verkapptes Menuett von ausgesprochen deutscher, auf Haydn weisender Melodik. Der Text folgt Chrysanders Ges.A., Generalbaßbearbeitung und alle für das Musizieren sonst notwendigen Ergänzungen verraten den gewiegten Kenner. Ein Vergleich mit Scherings Neuausgabe der „Theodora"-Ouverture (Perlen alter Kammermusik) ist lehrreich; er verdeutlicht die dort noch stark wirkende romantische Auffassung vom Generalbaß im Sinne einer obligaten „Begleitung" (vgl. Händel-Jahrbuch V/118 und Zeitschrift für Musikwiss. XV/190). Beide Ouverturen stellen überdies überzeugende Beweise für die barocke Melodieerformung durch Variation dar, in beiden lassen sich die Themen von Allegro und nachfolgenden Tanzsätzen unschwer als Abwandlungen eines gemeinsamen Grundmotivs erkennen.

Vier wunderschöne *Solokantaten* des Meisters legt Hermann *Zenck* im Bärenreiter-Verlag vor und setzt, angeregt durch den Erfolg der Göttinger Händel-Festspiele, die von Schering und anderen bei Kistner & Siegel begonnene Erschließung dieser immer noch viel zu wenig gewürdigten Kostbarkeiten verdienstlich fort. „Dalla guerra amorosa" (I = Ges.A. 50/8) ist für Baß und Continuo, die übrigen für Sopran und Instrumentalbegleitung geschrieben. Bringt die Baßkantate schwermütige Warnungen vor den Gefahren der Liebe, so handelt „Crudel tiranno Amor" (II = Ges.A. 52/10) von Sehnen und süßer Hoffnung des einsamen Mädchens während „Tu fedel? tu costante?" (III = Ges.-A. 50/22) sich dem Typus der „Sujetkantate" nähert; sie schildert den Gesinnungswandel des von ihrem „Fileno" betrogenen Mädchens von Anklage über Verzicht zum Entschluß, gleiches mit gleichem zu vergelten, zudem verrät die Namensnennung der Nebenbuhlerinnen Szenennähe. „Tra le fiamme" endlich (IV = Ges.A. 52/21) wechselt aus dem gedanklichen Hauptbezirk der spätbarocken Solokantate, der Liebe, zu Betrachtungen über die Erdgebundenheit menschlichen Denkens, dieses zum Flug des Ikarus in Vergleich setzend und in jener für die römische Geistigkeit der Zeit so

kennzeichnenden Mittelstellung zwischen scherzendem Gleichmut und tiefsinniger Melancholie.

Bewundernswert nun, wie zielsicher der noch nicht 24jährige Händel — die Kantaten gehören vermutlich in die römische Zeit und verraten deutlich den in jener arkadischen Akademie herrschenden Geist, deren Mitgliedschaft des Komponisten Jugend ausschloß — die musikalischen Ausdrucksmittel in den Dienst des Ausdrucks stellt. Für alle Liebeskantaten ist (gemäß dem Gedankenablauf der Panfilischen Dichtungen) Dreiteiligkeit gestaltbildend, wobei in zweien die auch für den Tonartenplan bestimmende seelische Konkavkurve formale Geschlossenheit gewährleistet, in der „Sujetkantate" und der „Ikaruskantate" hingegen das Prinzip des Rahmensatzes. Aber auch die Wahl der Arientypen verrät jene rationale Klarsicht, deren Nachweis wir Bruno Flögels schöner Studie über des Meisters Arientechnik verdanken (Händel-Jahrbuch II). Die Baßkantate I gehört mit ihrer leicht lehrhaften Tendenz in das Bereich seelischer Zwischenstellung (Andantetypen) und vergesellschaftet somit tändelnde Menuettarie (B-dur), ariosos Lamento (d-moll) und gemischten Affekttypus (F-dur) gemäß dem gedanklichen Ablauf: Warnung vor Liebesgefahren — Hinweis auf die Vergänglichkeit von Liebe und Schönheit, die der rasch welkenden Blume gleiche — Mahnung zur Flucht vor unbeständiger Lust. Kantate II hingegen ist affektuos eindeutiges Herzensbekenntnis und demnach auch mit Allegrotypen erformt: im Ton der volkstümlichen Arie (F-dur) wird Amor keck als grausam beschuldigt, dem Zustand schmerzlicher Sehnsucht entspricht mustergültig das Siziliano (f-moll) während für die hoffnungsvolle Zuversicht auf des Geliebten Rückkehr die graziöse Menuettarie (Es-dur) vorgegebene Ausdrucksform ist. In der „Sujetkantate" III umschließen die Rahmensätze (dreiteilige Instrumental-Sonata und Kanzonette mit wechselndem Rhythmus, eine von Händel bewußt gehandhabte Darstellungsform des Aufbruchs zu neuen Liebestaten (vgl. Chrysander I/205) ein Andante-Lamento (g-moll), Menuett-Arie (B-dur) und Giguen-Arie (G-dur), entsprechend dem oben dargelegten Handlungsablauf. Man beachte übrigens auch die mit demselben gleichgehende tonartliche Auflichtung. Eine Ausnahmestellung gebührt der „Ikaruskantate" IV. Vom Rahmen der betrachtenden, am Ende zu wiederholenden Eröffnungsarie, einem heroischen Affekttypus (D-dur) umschlossen, wird kühner Aufbruch und Flug über Land und Meer des Ikarus in zwei ausschließlich von schildernden Absichten bestimmten Arien (A-dur und a-moll veranschaulicht. Hier sind Thematik und Melodik weitestgehend wortgezeugt. Aber auch in der Einleitungsarie wirkt die Vorstellung „Flamme" gestaltbildend für das Thema und selbst im Rezitativ gibt es unmißverständliche Hinweise auf „Flug" und „Fall" in Form kleiner Koloraturen. Solch tonsymbolische Tatsachen, bekanntlich wesentliches Kennzeichen von Händels Solokantate, offenbaren insbesondere auch die Koloraturen der anderen Stücke, sei es, daß Worte wie „Liebesfessel" oder „-qual", sei es, daß die Vorstellung von „Standhaftigkeit" usw. ihre Anwendung empfahlen; in Kantate I treffen wir auf den gehenden Baß als Symbol von Amors Schicksalswalten. Die Affektbestimmtheit der Thematik aber verrät die häufige Verwendung von „Hymnus" und chromatischem Quartgang, jener verbürgten Tonsymbole barocker Leidverkündigung also (vgl. Schiedermair-Festschrift S. 185f.), die in Kantate III bei dem schmerzlichen Ausruf „Cento belle ami Fileno" unmittelbar aufeinanderprallen. Wiederholt wird man in der vorherrschenden Da-Capo-Arie die Devise beobachten. Das Überwiegen liedhaft-kanzonettenartiger Formen in der Baßkantate verrät Händelschen Frühstil. Wie schon Chrysander (I/181) erkannte, begegnet uns in Kantate III ein aus dem „Rodrigo" stammendes Lieblingsstück des Meisters, allerdings in meisterlicher Neuformung; die Eröffnungsarie von Kantate II griff Händel viele Jahre später in „Floridante" wieder auf. Aufs schönste beweisen endlich dessen quellende Phantasie die vielfältigsten Instrumentenkombinationen (Besetzung in Kantate III Trio, Kantate II: Quartett, Kantate IV: Trio mit Sologambe, 2 Flöten bzw. Oboe und Fagott). — Der Herausgeber berichtet im Vorwort kurz über die Entstehung unserer Kantaten und Forderungen der Aufführungspraxis, seine Generalbaßbearbeitung ist gelungen und zeugt von feinem Verständnis für thematische Zusammenhänge (Mittelteil von Kantate III/1!), Tempo- und Verzierungsvorschlägen kann man zustimmen. Auch das ungewöhnlich schwierige Übersetzungsproblem wurde von Emilie *Dahnk-Baroffio* glücklich gelöst, abgesehen von gelegentlicher Deklamationshärte und der nicht erfüllten Forderung nach Rezitativ-Endreim.

Auf dieses wichtige Stilprinzip der venetianischen Oper verwies dankenswerterweise erst unlängst Hellmuth Christian *Wolff* in seiner anregenden, mit Bildmaterial geschmackvoll ausgestatteten Einführungsstudie zu *„Agrippina"* (Kallmeyer-Verlag 1943). Sie belehrt den Leser nicht nur über das Werk, seine geschichtlichen Voraussetzungen und Händels geistige Welt sondern bringt ihm auch auf solider Grundlage die verschiedenen Probleme der Erneuerung Händelscher Musik nahe. Wertvoll ist an dieser Arbeit, die nur wenige Wünsche übrig läßt (z. B. den Hinweis auf Ernst Ulrichs Münsterer Diss. „Studien zur deutschen Generalbaß-Praxis in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts", 1931), vor allem auch der „Rechenschaftsbericht" über Eingriffe bei der bekanntlich vom Verfasser für Halle durchgeführten Wiederbelebung des Werkes.

Erich Schenk.

Musik-Bibliographie.

So unentbehrlich die bibliographischen Hilfsmittel für die wissenschaftliche Arbeit sind, so trocken erscheinen sie im allgemeinen dem Praktiker und dem Liebhaber. Über den Wert und die Notwendigkeit von Bibliographien braucht kein Wort verloren zu werden. Als Sonderdruck aus dem Jahrbuch der Stadt Budapest 1942 ist nun eine *Brahms-Bibliographie* herausgekommen, die *Ludwig Koch* auf 87 Seiten zusammengestellt hat. Die verdienstvolle Arbeit erfaßt das Buchschrifttum und die Beiträge über Brahms in Fachzeitschriften mit großer Vollständigkeit, während naturgemäß bei dem Versuch der Erwähnung von bemerkenswerten Aufsätzen in Zeitungen und allgemeinen Zeitschriften dieses Bemühen hoffnungslos bleiben muß. Die Arbeit von Koch ist als erste Brahms-Bibliographie wertvoll trotz der darin fehlenden Kennzeichnung der zahlreichen jüdischen Autoren. Mancher Titel hätte auch ohne Schaden ganz fortbleiben können.

Eine Bibliographie bildet meist eine Aneinanderreihung von Verfassernamen und Titeln. Seit je ist die Frage offen, ob ein kurzer Inhaltsver-

merk zweckmäßig ist. Koch hat in vielen Fällen solche Hinweise eingefügt und sie erhöhen die Brauchbarkeit der Bibliographie durchaus. Ein noch so kurzer Vermerk unterrichtet oft schon ausreichend darüber, ob ein Beitrag für eine beabsichtigte Untersuchung als Quelle in Frage kommt. Man erspart sich in manchen Fällen zeitraubendes unnötiges Suchen.

Dankenswert ist die auch während des Krieges nicht unterbrochene Weiterführung des *„Verzeichnisses der Neudrucke alter Musik"*, das *Walter Lott* herausgibt. Der soeben erschienene 7. Jahrgang 1942 (Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig) umfaßt zwar nur 26 Seiten, und man würde vielleicht die Vereinigung von zwei bis drei Jahrgängen in einen Band schon im Interesse des leichteren Suchens begrüßen; aber die Sorgfalt und die Übersichtlichkeit der Anlage des schmalen Bändchens stellt auch diesmal wieder der selbstlosen Tätigkeit des Herausgebers das beste Zeugnis aus. *Herbert Gerigk.*

CH. W. GLUCK: Ouvertüre und Tanzsuite aus „Echo und Narziß" herausgegeben von *Hans Ahlgrimm* (Das kleine Sinfonie-Orchester Heft 3). Leipzig, F. Kistner & C. F. W. Siegel.

Glucks letztes Werk „Echo und Narziß" ist nach den Wechselfällen seiner Pariser Erstaufführungen nach 1779 so gut wie vollständig vom Theater verschwunden. Und obwohl man auch in neuerer Zeit kaum einen Versuch gemacht hat, das Werk stilgerecht und im Sinne Glucks zu inszenieren, ist man bei dem Urteil stehen geblieben, daß die Oper auf Grund ihres Textes, dem auch in vorliegender Ausgabe „dürftigste Konventionalität" nachgesagt wird, bühnenunwirksam sei. Wie es sich nun damit auch verhalten möge, es ist jedenfalls zu begrüßen, daß der Herausgeber einige musikalische Köstlichkeiten des Werkes „gerettet" hat, indem er sie zu einer Suite zusammenstellte und für den praktischen Gebrauch einrichtete. Fünf Abteilungen, gleichsam „Großsätze", umfaßt das so entstandene Orchesterwerk: an der Spitze die Ouvertüre, an zweiter Stelle ein langsamer Satz in Gestalt zweier mäßig bewegter Tänze, während der dritte und vierte Satz mit Ballettsätzen im Scherzando- und Menuettcharakter erscheinen und das „Finale" eine romanzenhafte Einleitung in ein rondohaftes Tambourin einmünden läßt. In geschickter Weise hat der Herausgeber damit einen quasi sinfonischen Aufbau mit Hilfe von Tanztypen geformt, der die eindrucksvollsten Instrumentalstücke der Partitur sinnvoll verbindet. Im einzelnen hätte man da und dort, etwa im dritten Satz, eine größere Werktreue gewünscht. Warum die Verkürzungen der behaglich dahinschlendernden Pastoralmelodien? Gerade die mehrfache Wiederholung der Melodieabschnitte veranschaulicht die bukolische Gestimmtheit besonders eindringlich. In der Ouvertüre ist das zweite Orchester kaum als rein solistisches Concertino, sondern als kleineres (und wohl auch getrennt aufzustellendes) Echoorchester anzusprechen. Auch mag es fraglich erscheinen, ob man das barocke Prinzip der Auswechselbarkeit der Instrumente auch bei Gluck, zumal beim reifen Gluck so ohne weiteres empfehlen darf, wie dies der Herausgeber tut. Dessenungeachtet verdient die Ausgabe Beachtung und Dank. Vielleicht trägt sie das ihre dazu bei, den dichten Schleier über Glucks letztem Werk etwas zu lichten. *Rudolf Gerber.*

WALTER BERTEN: Intrada für großes Orchester. Partitur. Musikwissenschaftlicher Verlag, Leipzig.

Die Komponisten haben die besonderen Forderungen des Lebens, die Forderungen unserer Zeit noch nicht immer erkannt. Es gilt heute vor allem, Werke zu schaffen, die nicht in erster Linie für den neutralen und unverbindlichen Konzertsaal bestimmt sind, sondern die als Bestandteile unserer Fest- und Feiergestaltung Verwendung finden können. Im Hinblick darauf ist Walter Bertens Intrada eine Schöpfung, die in der Klarheit der melodischen Entwicklung und des formalen Baues als festlich-feierliche Zäsur vielseitig in Programmfolgen für Feiern einzubauen ist. Zugleich wird diese Intrada aber auch ihre Wirkung als nicht zweckbezogene Orchestermusik tun. Die Verbindung von überlieferten Ausdrucksmöglichkeiten, die meisterhaft gehandhabt werden, mit zeitnahem Empfinden ist bemerkenswert. *Herbert Gerigk.*

Zeitspiegel

Goebbels-Stiftung für Kulturschaffende.

Die Stiftung bietet nach der Weisung des Präsidenten der Reichskulturkammer, Reichsminister Dr. Goebbels, Mitgliedern der Reichskulturkammer in den ihr gehörenden *Künstlererholungsheimen* einen jeweils dreiwöchigen, in vielen Fällen kostenlosen Erholungsaufenthalt. Bevorzugt berücksichtigt werden Kriegsbeschädigte, Witwen von Gefallenen, sowie Künstler, die durch ihren Einsatz in der Truppenbetreuung körperlichen oder gesundheitlichen Schaden erlitten haben. Nach Maßgabe der vorhandenen Platzverhältnisse können aber auch andere dringend erholungsbedürftige Kulturschaffende Aufnahme finden. Die Einweisung erfolgt in die bereits im zweiten Jahr in Betrieb befindlichen Heime:

Künstlerheim Schloß Fischbach in Luxemburg,
Künstlererholungsheim Schloß Senningen bei Luxemburg,
Künstlererholungsheim Kühlungsborn/Ostsee.

Als neuer Besitz wird im Frühjahr das Künstlererholungsheim *Schloß Klingenthal* bei Straßburg in den Vogesen eröffnet. Während Schloß Fischbach nur Erwachsene aufnimmt, können in den anderen drei Heimen Familien mit Kindern Erholung finden.

Die Meldungen sind über den zuständigen Landeskulturwalter, dessen Befürwortung in jedem Fall erforderlich ist, an die Goebbels-Stiftung für Kulturschaffende, Berlin W. 15, Schlüterstr. 45, zu richten. Es wird gebeten, außer den Personalien auch die Personengruppe, Kammerzugehörigkeit und Geburtsdaten anzugeben. Wünsche bezüglich Zeit und Ort des Erholungsaufenthaltes werden — soweit es einzurichten ist — berücksichtigt.

Ferner wird auf die Möglichkeiten hingewiesen, die der Goebbels-Stiftung für Kulturschaffende gegeben sind, ohne eigenes Verschulden — sei es durch Krankheit bzw. Unglücksfall infolge Verwundung durch Feindeinwirkung oder Todesfall — in wirtschaftliche Bedrängnis geratenen Kulturschaffenden mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln zu helfen. Es werden *Darlehen Sonderbeihilfen* und auch *Kurkosten-Zuschüsse* gewährt. Die Anträge sind gleichfalls über den zuständigen Landeskulturwalter unter genauer Darlegung der Verhältnisse und Beifügung der erforderlichen Belege (ärztliches Attest, Bescheinigung über die derzeitigen Einkommensverhältnisse usw.) hierher zu reichen.

Wilhelm Backhaus 60 Jahre alt.

Wilhelm Backhaus beging am 26. März seinen 60. Geburtstag. In Leipzig geboren, kam der siebenjährige Knabe zu Alois Reckendorf in die musikalische Lehre. Vor dem Schicksal eines Wunderkindes wurde er bewahrt und genoß neben dem Schulbesuch Konservatoriumsunterricht in Klavier, Violine und Kontrapunkt. Nach gründlichen Studien ging der junge Backhaus im Herbst 1899 nach Frankfurt a. M., um sein Klavierstudium bei Eugen d'Albert zu vollenden. Mit der ersten Konzertreise nach London begann im Jahre 1900 seine Konzerttätigkeit. Durch die glanzvolle Wiedergabe der Paganini-Variationen von Brahms erwarb er sich schon damals den Ruf „eines mit allen Teufelskünsten moderner Technik" ausgestatteten Virtuosen. Nach einem besonders erfolgreichen Konzert in Manchester (B-dur-Konzert von Brahms unter Hans Richter) wurde dem Siebzehnjährigen eine Lehrstelle am dortigen Royal College of Music angeboten. Im Jahre 1905 nahm er die inzwischen mehrmals an ihn ergangene Berufung an und gab als 21jähriger Principal Professor of Pianoforte-Play deutsche Meisterkunst an seine Schüler weiter. Aber die ständig wachsende Konzerttätigkeit zwang ihn, den Lehrberuf in England aufzugeben. Im Jahre 1912 spielte Backhaus auf dem ersten Brahmsfest in New-York das B-dur-Konzert. Bis zum ersten Weltkrieg führten ihn ausgedehnte Gastspielfahrten nach England, Wien, Budapest, Paris und Rußland. Von 1915 bis 1918 war Backhaus Soldat. Neben seinem Dienst in der kronprinzlichen Wachtkompagnie bot sich auch Gelegenheit zum Konzertieren in Lazaretten und bei den Truppenteilen, die in unmittelbarer Nähe der Front in Ruhestellung lagen. Nach dem Weltkriege (1920) nahm der Künstler seine Reisen in das Ausland wieder auf. Rom, Süd- und Nordamerika und schließlich Australien waren die nächsten Stationen seines weltweiten Ruhmes. Mit höchstem künstlerischem und physischem Einsatz gab er im fünften Erdteil 57 Konzerte mit 175 verschiedenen Werken. Paris, seine zweite Australienreise und nicht zuletzt die ungezählten Klavierabende in seiner deutschen Heimat brachten immer wieder neue Triumphe. Zum Ehrentag seiner großen Pianistenlaufbahn wurde schließlich — nach seinen eigenen Worten — der 1. Juni 1933, als in der Berliner Philharmonie der Führer zu seinen begeisterten Hörern zählte.

Das ist der äußere Lebensweg eines großen deutschen Nachschaffenden, der sich in unermüdlicher und vorbildlich werkdienender Arbeit in die erste Reihe der heutigen Pianisten vor- und durchgekämpft hat getreu seinem Bekenntnis: „Man muß arbeiten und immer wieder arbeiten. Nachdenklich und mit Begeisterung arbeiten. Die Musik ist eine Religion — sie ist eine Berufung und nicht ein Beruf. Man muß sie um ihrer selbst willen lieben und nicht des Geldes oder der Schaustellung wegen betreiben. Man muß in einer reinen Atmosphäre leben, die aufrecht und stark macht." Die große treue Hörergemeinde, in der alle Schichten unseres Volkes in sämtlichen deutschen Gauen und ungezählte Freunde im Ausland vertreten sind, wird dem Meister noch lange Erhaltung der Schaffenskraft wünschen. Die Klarheit und Werktreue seines Spiels, dem Gefühlsüberschwang ebenso fremd ist wie „eine Darstellung mit anderen als musikalischen Mitteln", geben seiner überragenden Virtuosität das Gepräge zuchtvoller, geistig vertiefter Gestaltung. Sein energiegeladenes, heroisch-großliniges Beethovenspiel von höchster technischer Präzision und feinster klanglicher Ausgewogenheit hat seinem Namen den gleichen Ruhm gebracht wie die hochbedeutende, klassisch gestraffte Brahmsinterpretation. *Erwin Völsing.*

Studentische Kulturarbeit in Jena.

Die Kulturveranstaltungen der *Jenaer Studentenführung* legten auch im Wintersemester 1943/44 wieder Zeugnis ab von einer ernsten und verantwortungsbewußten Kulturarbeit. Zwei Rezitationsabende brachten unter dem Motto „Bildnis der Frau" Frauengestalten der deutschen Dichtung nahe und wurden durch romantische Klaviermusik (Karl Weiß, Weimar) stimmungsvoll umrahmt und vertieft. Sprecherin war Prof. Ilse Stapff-Drewes, Weimar. Ein Abend führte mit dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach in die häusliche Sphäre des Thomaskantors, wobei sorgfältig ausgewählte Stellen aus der „Kleinen Chronik" eine sinnvolle Verbindung schufen. Tiecks „Wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone" mit den Romanzen von Johannes Brahms bildete den Inhalt des anderen Abends, die beide von Studierenden der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar bestritten wurden. In einen größeren Rahmen war das *Beethoven-Konzert* unter GMD Karl *Fischer* mit der Reußischen Kapelle Gera und Erich *Riebensahm* als Solisten gestellt. Den Abschluß der Veranstaltungen bildete die „Erste Kunstwoche der Jenaer Studentenschaft", die ausschließlich *J. S. Bach* gewidmet war und an fünf aufeinanderfolgenden Abenden in der Interpretation von Prof. Hermann Diener und seinem collegium musicum Schloßmusiken von Johann Sebastian Bach, das musikalische Opfer und die Kunst der Fuge vorsah. Diese erste und auf ihre Weise einzigartige Kunstwoche erhielt dadurch ein besonderes Gepräge, daß sich auf Anregung der Studentenführung alle Kulturträger Jenas zu ihrer Durchführung zusammenschlossen. Der kurze Überblick zeigt, daß es der Studentenführung und ihrem Kulturamtsleiter Lutz *Besch* nicht an einer Vermehrung der Konzerte und Dichterabende der Universitätsstadt gelegen ist, sondern daß hier etwas Eigenes geworden ist. Auch die Jenaer Bevölkerung hat sich mit diesen Veranstaltungen schnell vertraut gemacht und möchte sie nicht mehr missen.

L. Kirsten.

Vernichtete Meistergeigen.

Eine Stellungnahme zur Entschädigungsfrage.

Das Reichskriegsschädenamt hat den Feststellungsbehörden ein Schreiben des Reichsinnungsverbandes des Musikinstrumentenmacherhandwerks zur Kenntnis gebracht und zur Beachtung empfohlen, das sich mit übermäßigen Entschädigungsforderungen für vernichtete wertvolle Streichinstrumente befaßt. Darin heißt es, daß die Schadenersatzforderungen der Geschädigten sehr hoch sind und zum mindesten mit dem Anschaffungspreis nicht in Einklang zu bringen sind. Ein besonderes Kapitel bildet dabei die Frage, ob die verlorengegangenen wertvollen Musikinstrumente tatsächlich auch von den angeführten Geigenbauern, meistens italienischer Herkunft, angefertigt worden sind. Wie auf vielen anderen Gebieten, ist auch auf dem Gebiet des Handelns mit alten Geigen ein außerordentlich starker Preisauftrieb festzustellen. Da für die geschädigten Musiker jedoch in keiner Weise Veranlassung vorliegt, nun unbedingt auf alten Geigen weiterzuspielen, sondern sie mit neuen deutschen Meisterinstrumenten durchaus gleichwertige musikalische Ergebnisse erzielen können, liege zur Zeit keine Notwendigkeit vor, alte Streichinstrumente für die geschädigten Musiker wieder zu beschaffen und insbesondere den überhöhten Preis zu zahlen.

Orgelmusik zur Feiergestaltung.

Während der Straßburger Hausmusiktage war eine *Orgelarbeitsgemeinschaft Baden-Elsaß* ins Leben gerufen worden, die nunmehr in *Heidelberg* ihre *zweite Arbeitstagung* abhielt. Das Hauptthema war die Verwendung der Orgelmusik für die Feiergestaltung. Die Aufgabe der Orgel hierfür besteht nicht nur in Einleitung und Ausleitung der Feiern, sondern auch in den Überleitungen zu den gesprochenen und gesungenen Teilen, sowie vor allem in der Begleitung der Lieder selbst und im Zusammenwirken mit Chor und Orchester. Der Leiter der Orgelarbeitsgemeinschaft, Dr. Herbert *Haag*, wies besonders auf die Notwendigkeit der Schaffung einer Literatur hin, wenngleich schon einige Heidelberger Komponisten, wie Poppen, Fortner, Komma und Hausmann zu Werken in dieser Richtung angeregt wurden. Der praktische Beweis, wie sehr die Orgel zur feierlichen Gestaltung beitragen kann, erbrachte dann eine von der Heidelberger Kreisleitung der NSDAP veranstaltete Morgenfeier. Hier hörte man Orgelvorspiele zu Liedern von Grabner, Poppen und Spitta, eine Fantasie über „Heilig Vaterland" von Landmann und den Satz über „Erde schafft das Neue" für Orgel, Orchester und Chor von Komma.

Ein Liederspiel von Franz Dannehl.

Der Münchener Liederkomponist Prof. *Franz Dannehl* hat kürzlich als sein 110. Werk das *Liederspiel „Trost der Nacht“* vollendet, das jetzt in *München* seine erfolgreiche Uraufführung erlebte. Diese abendfüllende, das stille lyrische Thema: Abend und Nacht in der Natur und im Erleben des Menschen abwandelnde Folge von 14 Gesängen für Sopran und Klavier, die durch drei hinzugefügte „Nocturni“ für Klavier allein auch nach der rein instrumentalen Seite hin eine Vertiefung und Ergänzung erfährt, zeigt den Komponisten aufs neue als echt romantischen Liedersänger. Schöne, schlichte Führung der lyrischen Gesangslinie gibt auch diesem Werk das bezeichnende Gepräge. Nach dem Beispiel vieler alter klassischer und romantischer Lieder tritt dagegen die leidenschaftliche deklamatorische Prägnanz des Ausdrucks zurück, und auch dem Klavier fällt stets mehr die Rolle stützender Begleitung als eigentöniger Charakterisierung zu. Als stimmungsfeine edel empfundene textliche Grundlage für sein Liederspiel dienten dem Komponisten Gedichte von Frieda Maria Rupp. Die vorzüglichen Interpreten des Werks bei der Uraufführung waren Gisa *Nerz* und Prof. Franz *Dorfmüller*. *Anton Würz.*

Singleiterlehrgänge für die Männer der Front.

Innerhalb der wehrgeistigen Führung der Angehörigen der Wehrmacht nimmt die Musiziertätigkeit einen weiten Raum ein. Die Träger dieser Bewegung sind die Singleiter, die für ihre Aufgaben in instruktiven Lehrgängen herangebildet werden. In verhältnismäßig kurzer Zeit wird ihnen ein Musikgut übermittelt, das vorwiegend mehrstimmige Gesänge, gehaltvolle Chöre, gute Marschlieder und kleine Kantaten umfaßt.

Einen erfreulichen Einblick in den Stand dieser musikalischen Erziehungsarbeit gewährte die Abschiedsfeier eines solchen *Singleiterlehrganges* in *Weimar*. Die Vorträge, die in dieser soldatischen Feierstunde geboten wurden, reichen von Heinrich Isaaks altem Abschiedslied über Webers Leier- und Schwert-Chöre bis zu den Hymnen, Fanfaren und Soldatenliedern der Gegenwart von Heinrich Spitta, Blumensaat, Paul Winter, Helmut Bräutigam und H. Baumann. Deutsche Innigkeit, sieghafter Glaube, Freiheitsgedanke und Lebenswille des Volkes haben in all den Gesängen eine musikalisch wertvolle, volkstümliche Prägung gefunden. In Bearbeitungen und textlichen Erneuerungen heiterer Lieder kommt der Soldatenhumor zu seinem Recht.

Das Volkslied in „Hänsel und Gretel“.

Eine Klarstellung zu Humperdincks eigenschöpferischer Liedkunst.

Das Deutsche Nationaltheater in *Weimar* hat Engelbert Humperdincks Märchenoper *„Hänsel und Gretel“*, die vor fünfzig Jahren von Weimar aus ihren Siegeszug antrat, in einer Neueinstudierung herausgebracht. Aus Anlaß dieser Jubiläumsaufführung äußert sich der Sohn des Komponisten, Intendant *Wolfram Humperdinck*, Kiel, der eingeladen worden war, die Oper im Sinne seines Vaters zu inszenieren, zu der mehrfach begegneten Auffassung, daß der Erfolg der Oper lediglich auf die „geschickte Verwendung bekannter Volkslieder“ zurückzuführen sei. Es sei bezeichnend für den volkstümlichen Charakter des Werkes, heißt es in der Erklärung, daß die Unterscheidung nicht leicht falle, was an dem Melodienreichtum der Oper eigenes Wachstum und was von der Textdichterin und dem Komponisten übernommen worden sei. Humperdinck und seine Schwester Adelheid Wette-Humperdinck seien in ihrem Fühlen und Denken so innig im deutschen Volkstum verwurzelt gewesen, daß das künstlerische Produkt ihres Zusammenwirkens zu echtem Volksgut werden mußte, auch da, wo es sich in keiner Weise an Vorhandenes anlehne.

Intendant Humperdinck teilt zur einwandfreien Deutung der Volksliedfrage in „Hänsel und Gretel“ den Liederteil der Oper in drei Gruppen ein, in eine Gruppe, die übernommene Volkslieder enthält, in eine, die zwar ältere Texte verwendet, aber musikalisch neu ist, und schließlich in eine dritte, die sowohl textlich wie musikalisch Originalerfindungen des Geschwisterpaares Humperdinck sind. Aus dieser Einteilung ergibt sich die erstaunliche Tatsache, daß die Gruppe der übernommenen Volkslieder nur aus zwei kleinen eingestreuten Liedchen besteht, die für die Gestaltung des Ganzen fast ohne Belang sind. Es sind dies das zweistrophige Lied der Kinder „Suse, liebe Suse“, ein Bielefelder Kinderlied, und das „Rätsel“ von Hoffmann von Fallersleben „Ein Männlein steht im Walde“ mit der bekannten Brandenburgischen Volksweise, die von Humperdinck in verfeinerter Gestaltung verarbeitet wurde.

Zur zweiten Gruppe zählt Intendant Humperdinck das berühmt gewordene Tanzduett „Brüderchen komm tanz mit mir“, dessen Melodie, entgegen allgemeiner Anschauung, durchaus Humperdincksche Erfindung ist, und das Abendlied der Kinder „Abends, wenn ich schlafen geh“, das im Text wörtlich einem märkischen Kindergebet entnommen wurde, in der Vertonung aber eine Originalarbeit Humperdinck ist. Außerdem gehören hierher die beiden Lieder nach Grimmschen Märchentexten: „Knusper, knusper Knäuschen“ und „Der Wind, der Wind, das himmlische Kind“. Zur dritten Gruppe gehören die übrigen Kinderlieder, die Lieder des Sandmanns und des Taumanns sowie die Lieder und Balladen des Besenbinders und der Knusperhexe. Überblickt man das Ergebnis dieser Untersuchung, so kann man wohl sagen, daß dem Komponisten das Höchste gelungen ist, was man vom musikalischen Kunstwerk überhaupt verlangen kann, daß seine Melodien zum Volkslied geworden sind. *rb.*

Einreise in das Protektorat genehmigungspflichtig.

Die Reichskulturkammer gibt bekannt:

Unter entsprechender Anwendung der Anordnung des Präsidenten der Reichskulturkammer über Gastspielreisen ins Ausland vom 1. März 1934 nebst den ergänzenden Anordnungen vom 10. August 1938 und 1. November 1938 bedürfen *mit sofortiger Wirkung* auch Einreisen von Kulturschaffenden in das *Protektorat Böhmen und Mähren* der Genehmigung des Präsidenten der jeweils zuständigen Einzelkammer. Alle Mitglieder der Reichskulturkammer, die eine Reise in das Protektorat Böhmen und Mähren planen, sind daher verpflichtet, vorher einen genauestens begründeten Antrag auf Genehmigung der Reise an den Präsidenten ihrer zuständigen Einzelkammer zu richten. Wer ohne schriftliche Genehmigung des Präsidenten seiner Kammer in das Protektorat reist, hat ein Disziplinarverfahren zu gewärtigen.

Verschiedene Mitteilungen.

Eine *Deutsch-Japanische Gesellschaft* wurde von den Städten Mannheim und Heidelberg mit dem Ziele begründet, den deutsch-japanischen Kulturaustausch durch Vorträge und Musikveranstaltungen zu vertiefen. Die neue Gesellschaft, deren Vorsitz der Rektor der Universität Heidelberg, Staatsminister Prof. Dr. *Schmitthenner*, übernahm, tritt am Beginn des Sommersemesters der Heidelberger Hochschule erstmals mit einer festlichen Veranstaltung an die Öffentlichkeit, bei der Botschafter *von Dirksen* eine Rede halten und *Strauß'* Japanische Festmusik erstaufgeführt werden wird.

Prof. Dr. *Roderich von Mojsisovics*, der zuletzt als Kompositionslehrer an der Mannheimer Musikhochschule gewirkt hat, ist nach Steiermark zurückgekehrt und hat die interimistische Leitung der Kreismusikschule *Bruck-Kapfenberg* übernommen. Außerdem wird er an der Opernschule der Grazer Landesmusikschule unterrichten.

Der Düsseldorfer Komponist *Otto Leonhardt* schrieb im Auftrage des Amtes Musik der Dienststelle Rosenberg ein sinfonisches Vorspiel für großes Orchester in c-moll für eine Reichsfeier der NSDAP, die unter dem Leitwort steht: „Und setzet ihr nicht das Leben ein.“

Der Dirigent der Deutschen Philharmoniker Prag, GMD Joseph *Keilberth*, steht mit seinem Orchester im Mittelpunkt des neuen Prag-Kulturfilms *„Das Orchester“*, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, das Wesen der einzelnen Instrumentengruppen eines Orchesters zu erläutern. Das Drehbuch stammt aus der Feder des Leiters der Kulturfilmabteilung der Prag-Film AG., Kurt Rupli, (fachmusikalische Mitarbeit Hermann L. Mayer).

Die Berliner Philharmoniker unter Hans *Knappertsbusch* ernteten auf ihrer *Norwegenreise* mit Konzerten in Oslo und Bergen stürmischen Beifall.

In *M.-Gladbach* wurde eine städtische Musik- und Orchesterschule eröffnet, während in *Remscheid* die Gründung einer weiteren Musikschule vorbereitet wird.

Johannes *Kloecking* in Lübeck hat Händels Oratorium *„Israel in Ägypten"* mit einem stofflich der Musik engsten entsprechenden Text „Der Opfersieg von Walstatt" neubearbeitet.

Der französische Tenor Lucien *Muratore* wurde zum Direktor der Opéra comique, der zweiten *Pariser* Staatsoper, ernannt. Auch in der Leitung der ersten Pariser Staatsoper, der Großen Oper steht ein Wechsel bevor.

Die Violinvirtuosin *Ella Kasteliz*, die mit dem Zyklus „Die Violinsonaten Beethovens" u. a. in Wien, Graz und Berlin Erfolge hatte, konzertierte im Februar in Den Haag und Amsterdam.

In *Siegburg* wurde eine Städtische Jugendmusikschule als erste ihrer Art im Gau *Köln-Aachen* errichtet und feierlich eingeweiht. Das Institut beginnt seinen Unterricht mit 300 Schülern und acht Lehrkräften.

Von Hermann *Ambrosius* wurde die Konzertante Sinfonie für Klavier und Orchester in einem Konzerte der Robert Schumanngesellschaft in *Zwickau* mit großem Erfolge aufgeführt. Den Klavierpart spielte der Komponist.

Der Wettbewerb des *Ditters von Dittersdorf-Musikpreises*, den der Reichsstatthalter im Sudetengau für 1944 ausgeschrieben hat und an dem sich alle deutschen Komponisten beteiligen können, dient ausschließlich der Erlangung guten Musikgutes für die deutsche Hausmusik. Gefordert werden Instrumentalwerke für zwei bis fünf Spieler, die Einsendungen können ernsten oder heiteren Gehalts sein. Jede Art von Salon- und Tanzmusik internationaler Art scheidet aus. Die Werke sollen Musik im absoluten Sinne sein, das Einfach-Edle wird dem Nur-Effektvollen vorgezogen. Zur Verteilung gelangen zwei Preise in Höhe von 1200 und 750 RM. Das Preisgericht ist berechtigt, die Preise zu teilen, falls für die Zuerkennung eines Preises zwei gleichwertige Werke vorliegen. Die Einsendung hat bis zum 15. Juni 1944 zu erfolgen.

Das Kammerorchester der *Mannheimer Musikhochschule* unternahm unter Leitung von Chlodwig *Rasberger* eine Konzertreise durch oberschlesische Städte.

Als Wilhelm *Furtwängler* letzthin ein Konzert in *Genf* leitete, wo ihm das sonst zurückhaltende dortige Publikum spontan huldigte, bereitete ihm der als Leiter des Orchestre Romande dort ansässige, hervorragende Dirigent Erneste *Ansermet* eine besondere Ehrung, indem er bei Beginn der ersten Probe eine Ansprache an den berühmten Gast richtete, ihm bei allen vier Proben als Dolmetscher zur Seite stand und zu dem Programmbuch ausnahmsweise die Einführung schrieb, aus der seine Verehrung für den drei Jahre jüngeren Kunstgenossen deutlich sprach.

Karl *Meister* arbeitet nach Beendigung eines Klavierkonzertes und eines Violinkonzertes derzeit an einem abendfüllenden Oratorium „Die 12 Monate". Das Werk entsteht nach Worten von Hans Friedrich Blunck.

Die symphonischen Variationen von Erich *Lauer* „Der flandrische Tod" Werk 31 fanden in *Aschaffenburg* unter der Leitung von Dr. Karl Friedrich Leucht großen Anklang.

Prof. Gustav *Steinkamp* (Klarinette) hatte mit der Wiedergabe des A-dur-Konzerts von Mozart in Aschaffenburg großen Erfolg.

In *M.-Gladbach* gelangte unter Leitung des Städtischen Musikdirektors Heinz *Anrath Karl Kämpfs* „Romantische Suite" zur Uraufführung. Das Werk errang bei der Presse und den Zuhörern einen großen Erfolg.

Auf Anregung des *Wiener Camillo-Horn-Bundes* ist im 17. Bezirk eine Straße zu Ehren des sudetendeutschen Komponisten, der jahrzehntelang in Wien gelebt und an der Reichshochschule für Musik gelehrt hat, Horn-Gasse benannt und mit einer Erinnerungstafel versehen worden.

3*

Der Wiener Komponist Dr. *Matthias Walzel*, der zur Zeit der Wehrmacht angehört, hat von der Reichsstelle für Musikbearbeitung den Auftrag zur Dichtung und Komposition eines Oratoriums *„Salamis"* erhalten.

Zum 84. Geburtstag *Hugo Wolfs* eröffnete der Musikschriftsteller und Wolf-Forscher Hans *Wamlek* in der *Pettauer Stadtbibliothek* eine Hugo-Wolf-Ausstellung. Sie enthält Briefe, Originalhandschriften und Dokumente aus verschiedenen Lebensaltern des Musikers. Aus den wertvollen Sammelstücken geht hervor, daß die väterlichen Vorfahren des Komponisten seit fast zweihundert Jahren in Windischgräz ansässig gewesen sind und ein Vorfahr Kunstmaler war, der eine der beiden Malschulen geleitet hat, die im 17. und 18. Jahrhundert in Windischgräz bestanden haben.

Josip *Andritsch* hat eine viersätzige Sinfonietta, betitelt „Aus der kroatischen Batschka", für Mandolinen (*Tamburitzen*)-Orchester komponiert, die durch den Sender Agram uraufgeführt wurde. Die *Tamburaschenmusik* ist in Kroatien sehr volkstümlich und ein charakteristischer Zug des volksmusikalischen Schaffens in diesem Lande. Auch Andritschs Werk schöpft tief aus dem kroatischen Volksmelos. Es ist der erste, etwas kühne Versuch, diese Kunstgattung den Gesetzen symphonischer Gestaltung näher zu bringen.

Das Ensemble des *Krefelder* Stadttheaters, das in diesem Winter in *Hirschberg* im Riesengebirge spielt, steht vor dem Ende dieser Gastzeit. Während die Krefelder in ihre Heimat zurückkehren, wird die *Berliner Volksoper* zu einem längeren Gastspiel nach Hirschberg gehen.

Aus eigenem Antrieb haben eine Anzahl *Wiener* Musikerzieher zusammen mit ihren Schülern in kameradschaftlicher Verbundenheit eine *Notensammlung* für die *Rostocker* Musikerzieher und Musikschüler veranstaltet. Der Leiter der Kreismusikerschaft Rostock hat mit Zustimmung der örtlichen Vertretung der Reichsmusikkammer in Wien diese Notenspende, die über 300 Exemplare umfaßt, der Notenbibliothek des städtischen Konservatoriums übergeben, damit möglichs viele Musiktreibende aus dieser Stiftung Nutzen ziehen können.

Für Operndirektor *Schleuning*, der am Ende dieser Spielzeit einem Rufe der Stadt *Freiburg i. Br.* als Generalmusikdirektor folgt, wurde Staatskapellmeister Meinhard *von Zallinger* von der Münchener Staatsoper als neuer musikalischer Oberleiter der Duisburger Oper in Prag gewonnen.

Die Stadt *Agram* veranstaltete anläßlich ihres siebenhundertjährigen Bestehens einen musikalischen *Wettbewerb kroatischer Komponisten*. Es wurden fünf Preise verteilt, deren ersten der Direktor der Staatlichen Musikakademie Franjo *von Lucitsch* für eine Missa jubilaris erhielt.

Alexander *Steinbrecher* unterzog die Operette *„Alt-Wien"* von *Lanner* einer textlichen und musikalischen Bearbeitung. In dieser Neufassung wurde das Werk vom Wiener Raimund-Theater zur ersten Aufführung angenommen.

„Die Hochzeit des Jobs", die neue Oper von Joseph Haas, ist jetzt von der *Dresdener* Staatsoper zur Uraufführung angenommen worden. Sie soll noch in dieser Spielzeit unter der Leitung von Karl Elmendorff und in der Inszenierung von Heinz Arnold stattfinden.

Belgrad soll in nächster Zeit neben seinem Staatstheater für Oper und Schauspiel auch eine ständige *Operettenbühne* erhalten. Die Vorstellungen werden zunächst im großen Saal der Volksuniversität Kolaratz stattfinden. In Aussicht genommen sind die Operetten „Der Zigeunerbaron", „Der Vogelhändler", „Die Fledermaus" und „Die Dubarry".

Der *Musikpreis der Stadt Linz* wurde dem Komponisten *Franz Schnopfhagen* verliehen. Dr. Schnopfhagen, der am 10. März 1888 in St. Veit im Mühlviertel als Sohn des Lehrers und Komponisten von Stelzhamers „Hoamtg'sang" Hans Schnopfhagen geboren wurde, hat eine große Zahl musikalischer Werke geschaffen, die in Konzerten auch außerhalb des Gaues Oberdonau weithin bekannt geworden sind. Unter seinen Kompositionen fanden vor allem die Lieder und Kammer-

musikwerke, aber auch seine Orchesterwerke, besonders die „Deutschen Tänze", lebhaften Anklang.

Der von Reichsleiter Baldur von Schirach gestiftete *Beethovenpreis* der Stadt *Wien* wurde Hans *Pfitzner* verliehen und dem Meister am 173. Geburtstage Beethovens durch den Leiter des städtischen Kulturamtes, jetzt Bürgermeister der Stadt, Ing. Hanns Blaschke feierlich überreicht.

Der Städtische Musikdirektor von Hagen, Hans *Herwig*, wird mit dem Ende der Konzertspielzeit nach *Luxemburg* übersiedeln, um dem schon bisher von ihm geleiteten Aufbau eines Luxemburger Musiklebens nun seine ganze Kraft zu widmen.

Im kleinen Festsaal des *Wiener* Rathauses überreichte Bürgermeister Diplomingenieur Blaschke dem Komponisten *Ernst Ludwig Uray* den, auf einstimmigen Vorschlag des Preisgerichtes durch Reichsleiter von Schierach verliehenen Schubert-Preis der Stadt Wien 1944.

Durch eine Verordnung des Chefs der Zivilverwaltung wurden folgende deutsche Kulturgesetze für das *Gebiet Luxemburg* eingeführt: das Reichskulturkammergesetz vom 22. 9. 1933; das Theatergesetz vom 15. 5. 1934 und das Schriftleitergesetz vom 4. 10. 1933.

Prof. *Joseph Meßner* (Salzburg) hat eine dreiaktige Oper *„Der Engel von Augsburg"* vollendet, die im nächsten Spieljahr im Opernhaus in Nürnberg zur Uraufführung kommt. Der Text, von Karl Neumayer ist nach Hebbels „Agnes Bernauer" gesaltet.

Generalintendant *Oskar Walleck* scheidet im Einvernehmen mit dem Deutschen Staatsministerium für Böhmen und Mähren mit Ablauf dieser Spielzeit aus seiner Stellung als Leiter der Deutschen Theater *Prag* aus.

Veranstaltungen.

Die *Duisburger Oper* in *Prag* bereitet nach erfolgreichen Aufführungen von Wagners „Lohengrin" und „Tristan und Isolde", Donizettis „Don Pasquale", Lortzings „Wildschütz", Verdis „Otello", Puccinis „Butterfly" und Humperdincks „Hänsel und Gretel" unter dem Generalintendanten Dr. Georg *Hartmann* neben einer Neuinszenierung von Mozarts „Entführung aus dem Serail" und von Richard Strauß' „Rosenkavalier" die Prager Erstaufführungen von Hans Pfitzners „Palestrina" und Heinrich Sutermeisters „Romeo und Julia" (musikalische Leitung: Wilhelm *Schleuning*) vor.

Die *Leipziger Städtische Oper* brachte in ihrer Ausweichstelle „Dreilinden" Neuinszenierungen von Webers „Freischütz", Beethovens „Fidelio" und Smetanas „Verkaufte Braut". Es befinden sich in Vorbereitung Neuinszenierungen von Puccinis „Madame Butterfly", d'Alberts „Tiefland", Wagners „Tristan und Isolde", Verdis „Macht des Schicksals" sowie die Erstaufführung von Orffs „Die Kluge" und ein Ballettabend.

Das *Athener* Staatsorchester führte unter dem auch in Deutschland bekannten Dirigenten *Ökonomides* Bachs Johannespassion mit großem Erfolg auf. Auch der Athener Sender veranstaltete eine Bachstunde, in der griechische Musiker Werke von Johann Sebastian Bach spielten.

Eine *„Musik um Mitternacht"* wurde zum ersten Male im Oberrheinraum *der Nachtschicht eines Betriebes* geboten. Das Kammerorchester der *Straßburger* Jugendmusikschule unter der Führung Walter Müllenbergs gab auf Anregung der DAF dieses Betriebskonzert, das mit Mozarts „Kleiner Nachtmusik" begann und Werke von Schubert und Lanner brachte.

Die *Berliner* Landesleitung der Reichsmusikkammer veranstaltete eine *Pfitzner-Feier* zum 75. Geburtstag des Meisters, die als musikalische Gaben eine Gruppe von Liedern, gesungen von Ruth Weigelt, und die Violinsonate op. 27 mit dem Dresdener Konzertmeister Karl Krämer brachte. Dr. Alfred Morgenroth, der den pianistischen Teil übernommen hatte, zeichnete auch als Redner ein umfassendes Bild des Pfitznerschen Schaffens und der Persönlichkeit des Meisters.

Der *Mozartchor* der Berliner Hitlerjugend konzertierte in *Preßburg* im Rahmen einer Veranstaltung der AO. der NSDAP für das Winterhilfswerk. Der Chor, der von Erich Steffen geleitet wurde, erntete begeisterten Beifall.

Mit einer Aufführung von Verdis *„Traviata"* wurde im Teatro La Fenice zu *Venedig*, dem schönsten Theater Italiens, die Frühjahrssaison der Oper eröffnet. Die Vorstellung, die von besten Kräften getragen wurde, bestätigte den Willen, auch in schwierigsten Stunden der Nation das ererbte hohe Kunstniveau zu halten. Im Rahmen der Frühjahrssaison werden im Monat April „Carmen", „Falstaff", „Lohengrin" und „La vita e sogno" (das Leben ein Traum) von Malipiero aufgeführt werden.

In *Velbert* fand die Uraufführung des von der Stadt preisgekrönten Chorwerkes „Ehrenmal" von Hermann *Wunsch* statt.

Der Berliner Staatskapellmeister Johannes *Schüler* dirigierte in *Kopenhagen* zwei Sinfoniekonzerte.

Der Pianist *Otto A. Graef*, Frankfurt a. M., unternahm ausgedehnte erfolgreiche Tourneen als Solist und als Begleiter der Geiger Vasa Prihoda, Siegfried Borries und Gerhard Taschner.

Die *Mailänder Scala* hat allen Schwierigkeiten zum Trotz den Spielbetrieb wieder aufgenommen. Das Haus war von Brandbomben schwer beschädigt. Eine Aufführung von Verdis „Falstaff" unter *del Campos* Stabführung machte den Anfang. U. a. sind Mozarts „Figaro" und Wagners „Parsifal" für die nächste Zeit vorgesehen. Neben del Campo dirigieren Marinuzzi und Gui.

Anläßlich des zehnjährigen Bestehens der Deutsch-Norwegischen Gesellschaft (Norsk-Tysk Selskap) begann in *Oslo* eine Konzertwoche, die mit einem Konzertabend von Walter *Gieseking* eingeleitet wurde. Die Presse bestätigt die wahrhaft einmalige Begeisterung, die Gieseking beim Publikum hervorrief. „Aftenposten" schreibt, Gieseking sei in Oslo wie ein Fürst im Reiche der Kunst gefeiert worden. Dem Konzert wohnten mehrere Minister und viele hervorragende Vertreter des norwegischen Kulturlebens bei.

Im Theater Des Champs-Elysées dirigierte Paul *van Kempen* in *Paris* mit dem Orchester vom Radio-Paris u. a. das „Deutsche Requiem" von Brahms. Am ersten Abend hatte er die zweite Sinfonie von Brahms mit der „Saga" von Sibelius und Ravels Spanischer Rapsodie vereinigt. Die Pariser Presse würdigt besonders die durchsichtige, klare Linienführung und den mitreißenden Schwung des Aachener Generalmusikdirektors.

Die musikalischen *Mai-Festspiele* in *Florenz* (Maggio musicale Florentino), die im vergangenen Jahre ausgefallen sind, sollen in diesem Jahre wieder stattfinden. Als Dirigenten wurden bisher verpflichtet: Herbert von Karajan, Paul van Kempen, Gino Marinuzzi, Vittorio Gui und Mario Rossi. Zur Aufführung sind vorgesehen Verdis „Aida", Donizettis „Lucia di Lammermoor", Mozarts „Cosi fan tutte" und „Die Kluge" von Carl Orff. Für die Oratorienaufführungen sind Verdis Requiem und die Missa solemnis von Beethoven in Aussicht genommen.

Die *Tanzschule* der Gauhauptstadt *Posen* trat nach einjährigem Bestehen zum ersten Male mit einer Morgenveranstaltung vor die Öffentlichkeit, um Ausschnitte aus ihrer Arbeit und den Leistungen auf den verschiedenen Unterrichtsgebieten zu zeigen. Die Posener Tanzschule ist die einzige Vollausbildungsstätte im Wartheland für Bühnentänzerinnen und Tanzpädagogen und steht unter Leitung von Hanna *Haaß*, die früher in Kiel wirkte.

In der Berliner Staatsoper wurde unter Herbert von Karajan ein Orchesterkonzert des mit dem Ballett *„Prinzessin Turandot"* hervorgetretenen Komponisten Gottfried *von Einem* uraufgeführt.

Die *Kleine Sinfonie* von *Hans Wedig* gelangte kürzlich im Sender Riga zur Aufführung.

Im Stadttheater *Neisse* wurde eine Neufassung der Operette *„Das Modell"* von *Franz von Suppé* uraufgeführt. Der Autor der Neufassung ist Intendant Georg *Wambch*. Die Operette wurde in ihrem ganzen dramaturgischen Aufbau verändert. Es kamen neue Personen hinzu, außerdem wurden Ballettszenen eingeflochten, deren Musik ebenfalls Originalkompositionen von Franz von Suppé sind.

In *Danzig* wurde von dem vor zirka drei Jahren in Berlin verstorbenen Danziger Komponisten Paul *Wermbter* die IV. Symphonie uraufgeführt. Das Werk erhielt unter Staatskapellmeister Carl Tutein eine vorzügliche Wiedergabe.

Neue Shakespeare-Musik zu „Wintermärchen“ und „Was Ihr wollt“ von dem Straßburger Komponisten *Fritz Adam* kamen unter der Spielleitung des Berliner Regisseurs Richard Weichert zum ersten Mal zu Gehör. Adam hat mit sehr sparsamen Mitteln seiner Instrumentation teils lyrisch-träumerische, teils witzig-heitere Ausdrucksformen gefunden, so daß der das Bühnengeschehen anmutig unterstreichende Charakter seiner Musik den beiden Schauspielen nur von Vorteil ist.

Geburtstage und Jubiläen.

Am 13. März vollendete Professor Dr. *Georg Schünemann* das 60. Lebensjahr. In Berlin geboren, promovierte er unter Kretzschmar an der Berliner Universität mit einer Studie aus der Geschichte des Dirigierens. Im Laufe seines Lebens betätigte er sich denkbar vielseitig als praktischer Musiker, als Musikerzieher, im Rundfunk, als Musikkritiker, als Bibliothekar und vor allem als Musikwissenschaftler. Zur Zeit ist Schünemann der Leiter der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek, der Präsident des Musikinstitutes für Ausländer und Honorarprofessor an der Berliner Universität. Zahlreiche Publikationen legen Zeugnis ab von seinem Fleiß und seinem umfassenden Wissen. Den Lesern unserer Zeitschrift ist Schünemann durch viele Veröffentlichungen wohlbekannt.

Der künstlerische Leiter des Mozarteum-Orchesters in *Salzburg* und Lehrer an der Reichshochschule für Musik Mozarteum (Dirigentenklasse), Dr. *Willem van Hoogstraten*, beging in diesen Tagen seinen 60. Geburtstag. Nach der Heimkehr Salzburgs ins Großdeutsche Reich wurde van Hoogstraten nach Salzburg berufen. Im Rheinland, wo er besonders in Bonn und Krefeld hervortrat, und dann in vielen Ländern Europas und in Amerika hatte er sich als Dirigent bewährt. In Salzburg erwarb er sich beim Neuaufbau des Mozarteum-Orchesters Verdienste als Orchester-Erzieher und als menschlich hervorragender Führer seiner Spielgemeinschaft.

Professor *Hugo Balzer*, der Generalmusikdirektor der Stadt *Düsseldorf*, wurde am 17. April 50 Jahre alt. In Duisburg geboren, kam er schon verhältnismäßig früh als erster Kapellmeister an die Düsseldorfer Oper, um von dort als GMD nach Freiburg i. Br. zu gehen. 1933 erhielt er in der gleichen Eigenschaft eine Berufung nach Düsseldorf, wo er die musikalische Oberleitung der Oper, die städtischen Sinfonie- und Chorkonzerte, dann die Leitung des Robert Schumann-Konservatoriums und die Funktion des städtischen Musikbeauftragten übernahm. Nachdem er verantwortlich bei der Durchführung der Düsseldorfer Reichstagung der NS-Kulturgemeinde gewirkt hatte, wurde ihm die Durchführung der Reichsmusiktage übertragen. Als Gastdirigent wirkte Balzer erfolgreich in allen Teilen Europas. Nach den Terrorangriffen auf Düsseldorf hat Balzer auch unter schwierigsten Verhältnissen das Musikleben weitergeführt.

In *Mainz* kann in diesem Jahre der *Gesangverein des Stadtteils Kastel* auf sein hundertjähriges Bestehen zurückblicken. Anstelle einer offiziellen Jubiläumsfeier erfreute der Verein die Insassen eines Mainzer Lazaretts mit Chordarbietungen.

Auf eine fünfundzwanzigjährige Tätigkeit blickt in diesen Tagen das *Eisenacher Städtische Orchester* zurück. Unter der Leitung des Kammervirtuosen Wiebel, seit 1922 unter Walter Armbrust, der mit Beethoven-, Schubert-, Weber- und Brahmsfesten Aufmerksamkeit erregte, und schließlich unter Ernst Hornickel entfaltete das Orchester ein nicht auf Eisenach allein beschränktes verdienstvolles Wirken. Gegenwärtig wird es von Hans *L'Hermet* geleitet.

Mit dem *Bochumer* Stadttheater begeht auch das *Städtische Orchester* im April sein fünfundzwanzigjähriges Bestehen. Dreiundzwanzig seiner Mitglieder können dabei auf eine fünfundzwanzigjährige Tätigkeit in diesem Orchester zurückblicken.

In *Laibach* beging die Opern- und Konzertsängerin Gabriele *Lumbar* ihren 70. Geburtstag. Frau Lumbar hat nicht nur sechsunddreißig Jahre am Laibacher Theater gewirkt, sie schenkte auch nicht weniger als sechzehn Kindern das Leben, von denen zehn am Leben blieben.

Der Wiener Musikschriftsteller Dr. Roland *Tenschert* wurde am 5. April 50 Jahre alt. Er wurde in Podersam in dem sang- und musikfreudigen Sudetenland geboren. Von 1926 bis 1931 wirkte er im Salzburger Mozarteum als Archivar und als Lehrer. Mit einer Reihe von Büchern und durch zahlreiche Aufsätze hat er sich einen guten Namen erworben.

Die *Musikschule von Viipuri*, die neben der berühmten Sibelius-Akademie in Helsinki die bedeutendste Bildungsstätte des finnischen Musikernachwuchses und Mittelpunkt des ostfinnischen Musiklebens überhaupt geworden ist, begeht den 25. Jahrestag ihrer Gründung. Begann sie nach dem finnischen Freiheitskampf am 17. April 1919 mit der für den damaligen Beginn stolzen Schülerzahl von hundert Seminaristen unter primitivsten äußeren Verhältnissen und wahrhaft idealistischem Einsatz der ersten sieben Lehrer unter Leitung von Boris Sirpo ihre Tätigkeit, so erfaßt sie heute, in dem berühmten alten Bischofsschloß von Viipuri untergebracht und aus der Zeit des Winterkrieges mit der mittelfinnischen Zweigstelle Lathi verbunden, annähernd tausend Schüler.

Der frühere Vertreter der Musikwissenschaft an der Berliner Universität, Prof. Dr. *Johannes Wolf*, beging am 17. April in jugendlicher geistiger Frische seinen 75. Geburtstag in Bayrisch-Gmein bei Reichenhall, wo er nach dem Verlust seiner Berliner Wohnung Zuflucht gesucht hat. Wolf war auch lange Jahre der Direktor der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek. Wir verehren in ihm einen jener gediegenen Gelehrten, die den Weltruf der deutschen Wissenschaft ständig neu sichern. Seine zahlreichen Veröffentlichungen namentlich zur Notationskunde sind richtungweisend und grundlegend für das gesamte Fachgebiet geworden. Sein Fleiß und seine umfassende Kenntnis haben in einer Reihe von Denkmälerausgaben Musikwerke der Forschung und der Praxis erschlossen, die bis dahin aus den alten Notenschriften nicht übertragen werden konnten. Der Gelehrte wurde vom Führer anläßlich seines Geburtstages durch die Verleihung der Goethe-Medaille ausgezeichnet.

Anatol von Roessel, Klaviermeister an der Odenwaldschule *Ober-Hambach*, kann sein 40jähriges Künstlerjubiläum begehen. Als Sohn deutscher Eltern in Budapest geboren und von Franz Liszt aus der Taufe gehoben, unterrichtete ihn sein Vater, ein Liszt-Schüler, bis zur Konzertreife. Das Leipziger Konservatorium absolvierte der Künstler im Jahre 1904 mit Auszeichnung (Mozartpreis). Seine Kunstreisen führten ihn viel ins Ausland. Bis 1939 war er in Paris Mitarbeiter der „Zeitschrift für Musik“. In den letzten Jahren trat Anatol von Roessel auch als Komponist von Liedern, Klavierstücken und Hymnen an die Öffentlichkeit.

Rudolf Sonner wird am 24. Mai 50 Jahre alt. Er ist der Leiter der Abteilung Musik und Tanz im Reichsamt Feierabend der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ und steht seit 11 Jahren tätig in der kulturellen Arbeit der NSDAP (ursprünglich bei der NS-Kulturgemeinde). Als Schriftsteller ist er namentlich mit Beiträgen in der „Musik“ hervorgetreten. Auch als Komponist betätigt er sich. Soeben hat er die Musik zu einem Tanzspiel „Die Mär vom Mummelsee“ geschrieben. Im Auftrage des Gaues Südhannover-Braunschweig schrieb er die Musik zu einer Kinderoper „Rumpelstilzchen“ nach einem Text von Axel Ivers.

Professor *Carl Clewing* beging in Berlin am 22. April seinen 60. Geburtstag. In Schwerin geboren, war Clewing zunächst Schauspieler und gehörte bis 1920 dem Berliner Staatstheater an. Dann überraschte er die Öffentlichkeit als Heldentenor, der seit 1922 der Berliner Staatsoper angehörte und wiederholt auch an den Bayreuther Festspielen mitwirkte. Neben seiner künstlerischen Tätigkeit entfaltete Clewing ein reiches wissenschaftliches Wirken, so als Professor an der Wiener Musikakademie, als Gründer eines Forschungsinstituts für praktische Phonetik in Berlin, wo er 1932 auch an

der Musikhochschule Lehrer für Phonetik wurde, schließlich als Erforscher und Schriftsteller der Militär- und Jägereimusik.

Richard Kursch, der als Komponist mehrfach erfolgreich hervorgetreten ist, beging am 28. März seinen 65. Geburtstag. Er wirkte als Kapellmeister in Tilsit und Königsberg und war zuletzt als Musikpädagoge in Breslau tätig, wo er mit seiner Primavistalehre für das Klavierspiel und als Lehrer an der Opernschule des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums Erfolge hatte. Neuerdings ist er wieder nach *Königsberg* übergesiedelt, wo er an der Komposition einer Oper arbeitet.

In *Bochum* vollendete der Musiklehrer und Komponist *Hans Sippel* sein 70. Lebensjahr. Er dirigierte jahrzehntelang größere Bochumer und Essener Gesangsvereine und komponierte eine Reihe Chöre für den deutschen Männergesang.

Mit einer Aufführung von Richard Wagners „Walküre" begingen die Städtischen Bühnen *Bad Teplitz-Schönau* am 30. April ihren 70. Gründungstag und gleichzeitig das 20jährige Bestehen des neuen Hauses.

Einer der bekanntesten Militärmusiker des ehemaligen österreichischen Bundesheeres, Kapellmeister Franz Anton *Hüttisch*, feierte in *Wien* seinen 70. Geburtstag. Hüttisch studierte am Wiener Konservatorium bei Johann Nepomuk Fuchs und Helmesberger, wirkte als Hornist in den Orchestern Carl Michael Ziehrers und Eduard Strauß' und trat dann als Kapellmeister verschiedener Infanterie-Regimenter in den Dienst der ehemaligen österreichisch-ungarischen Armee. Nach dem Weltkriege war er zunächst als Theaterkapellmeister tätig und übernahm im Jahre 1926 die Kapelle des Salzburger Alpenjäger-Batl. Nr. 3, die sich unter seiner vorzüglichen Leitung zur besten des österreichischen Bundesheeres entwickelte und mit ihren Konzerten während der Salzburger Festspiele Weltruf erwarb.

Die Toten.

An der italienischen Front ist *Edmund von Borck* im Alter von 38 Jahren gefallen. In Breslau geboren, studierte er an der Berliner Musikhochschule und war zuletzt Kompositionslehrer am Konservatorium der Reichshauptstadt. Seine Kompositionen zeigen eine eigenwüchsige Persönlichkeit, die es den Hörern nicht gerade leicht macht, den Zugang zu den Werten ihrer Musik zu finden. Neben einer Reihe von Schöpfungen für großes Orchester, für konzertierende Soloinstrumente und Kammermusik erregte namentlich seine „Napoleon"-Oper (nach Grabbe) Aufsehen, die in Gera herauskam. Die Stadt Gera hatte auch die künstlerische Patenschaft für seine weiteren Werke übernommen. Aus seinem Nachlaß harren noch eine Anzahl abgeschlossener Kompositionen der Aufführung.

Der Schriftleiter Dr. *Heinrich Edelhoff* ist am 4. Februar an der Italien-Front gefallen. Unseren Lesern ist er aus seinen von großem Wissen und gläubigem Ernst getragenen Beiträgen in unserer Zeitschrift bzw. in der „Zeitschrift für Musik" bekannt.

Der Dozent und Bibliothekar der Reichshochschule für Musik Mozarteum Dr. Dr. *Franz Posch* ist im Osten den Heldentod gestorben.

Nachzutragen ist der Tod des feinsinnigen Musikschriftstellers Dr. *Hans Teßmer*, der vor Jahresfrist bei einem Terrorangriff auf *Berlin* ums Leben kam. 1895 in Berlin geboren, war er auch als praktischer Theatermann tätig, zuletzt als Intendant in Mainz. Seine Bücher über Bruckner, Robert Schumann, Richard Wagner und die von ihm mit glücklicher Hand gepflegte Musikbelletristik werden sein Andenken bewahren.

An den Folgen eines Terrorangriffs verstarb in *Berlin* das hervorragende Mitglied des Berliner Philharmonischen Orchesters, der Kammervirtuose *Gustav Kern*. Er gehörte dem Orchester als erster Oboer fünfzig Jahre an. Am 1. Mai hätte der mit 72 Jahren noch immer als berühmter Vertreter seines Instruments und großer Künstler tätige Musiker sein fünfzigjähriges Dienstjubiläum bei den Berliner Philharmonikern begehen können.

Richard Heber, der zweite Geiger im Stroß-Quartett ist zu Beginn des Jahres in *Bad Brücken* gestorben, nachdem er in Berlin bei den Terrorangriffen seinen Besitz verloren hatte. Fast 30 Jahre gehörte er dem Klingler-Quartett an und fünf weitere Jahre spielte er im Stroß-Quartett. Ein vorbildlicher Kammermusiker ist mit ihm verloren gegangen.

Professor *Johannes Schaeffer*, einer der beliebtesten Musikpädagogen in *Königsberg*, ist im Alter von 73 Jahren einem Schlaganfall erlegen. Während des ersten Weltkrieges war er Lehrer für das Geigenspiel an der Staatlichen Musikschule in Athen und Konzertmeister des Königs von Griechenland. Als die Engländer die Internierung der Deutschen forderten, kam er auf eine unwirtliche Insel im ägäischen Meer und mußte dort Jahre bleiben. Dann kam er nach Königsberg, wo er bis zu seinem Tode wirkte.

Der Komponist und Chorleiter Prof. *Felix Woyrsch* ist in *Altona* 83jährig gestorben. In Troppau geboren, fand der Künstler seine Wahlheimat in Altona als Kirchenchorleiter und städtischer Musikdirektor. Er war Mitglied der Preußischen Akademie der Künste, und der Führer hatte ihm die Goethe-Medaille verliehen. Sein Schaffen umfaßte alle Gebiete, aber seine nachhaltigsten Erfolge erzielte er wohl mit seinen großen Chorwerken.

Nach kurzer schwerer Krankheit starb in München der Musikschriftsteller und Schriftleiter *Heinrich Stahl*. Seit 1935 gehörte er der Schriftleitung des „Völkischen Beobachters" an, wo er sich als Betreuer des Opern- und Konzertreferats, aber auch als Mitarbeiter auf dem Gebiete des Sprechtheaters und des Films hohes Ansehen als ein kenntnisreicher, feinsinniger und gerechter Kunstbetrachter erwarb. Auch als Komponist ist Heinrich Stahl mit einer Reihe edel empfundener und gestalteter Lieder hervorgetreten. Er war der Münchner Opernreferent der „Musik".

Hermann Fürchtenicht, der städtische Musikdirektor von *Kaiserslautern*, ist im Alter von 41 Jahren verschieden. Seit 1941 hatte er trotz kriegsbedingter Schwierigkeiten das städtische Konzertleben von Kaiserslautern in verdienstvoller Weise neu aufgebaut.

In *Mauer bei Wien* starb der Chordirigent Professor Dominik *Peterlini*, der u. a. lange Jahre den Wiener Sängerknaben ein musikalischer Führer und Erzieher gewesen ist.

Der Musikschriftsteller *Dr. Cornelius Preiß* ist in *Linz* gestorben. Er komponierte Melodramen und Chöre und schrieb u. a. Biographien von Karl Zeller und Millöcker, einen Opernführer und viele Werke über den Musikunterricht.

Der Nestor der slowakischen Komponisten, *Nikolaus Mayzes*, ist in *Preschau* (Ostslowakei) im Alter von 72 Jahren gestorben. Mayzes war zuerst Lehrer, später lebte er ausschließlich seinem musikalischen Schaffen, von dem seine Messen und Chöre hervorzuheben sind. Besondere Verdienste erwarb er sich um die Sammlung und Bearbeitung slowakischer Volkslieder.

Im 82. Lebensjahr verstarb zu *Kunnersdorff* bei Hirschberg der Kirchenmusikdirektor Heinrich *Pfannschmidt*.

Der Tenor des Deutschen Opernhauses Berlin, Valentin *Haller*, ist im Alter von 44 Jahren verstorben.

In Wien ist nach langer, schwerer Erkrankung die Pianistin und Cembalistin *Julia Menz* gestorben. Sie stammte aus München, wirkte mehrere Jahre in Köln, wo sie auch dem Abendrothschen Kammerorchester angehörte, und später in Kassel.

In *Wien* ist der letzte Kapellmeister des 1. Tiroler Kaiserjägerregiments, *Karl Mühlberger*, im 85. Lebensjahr gestorben. Er war der Komponist des populären Marsches „Mir san die Kaiserjager. . .", der, knapp vor Ausbruch des ersten Weltkrieges entstanden, zu den beliebtesten österreichischen Militärmärschen zählte.

Im Alter von 70 Jahren verschied in *Chemnitz*, seiner langjährigen Wirkungsstätte, der Komponist des über fast alle deutschen und zahlreichen ausländischen Bühnen gegangenen Singsspiels „Es zog ein Bursch hinaus", *Otto Böhme*. Er war von der Leipziger Thomasschule und dem Leipziger Konservatorium gekommen und lebte in Chemnitz als Musiklehrer, Musikschriftssteller und Musikkritiker. Als überaus fruchtbarer Komponist schuf er Lieder, Kammermusik, sym-

phonische Orchestermusik und neben dem erwähnten Singspiel eine komische Oper „Heilige Katharina". Zwei Volksopern harren noch der Aufführung.

Professor *Hermann Zechner*, der sich als Dirigent des Orchestervereins der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde sowie als Konzertbegleiter einen Namen gemacht hatte und als Solorepetitor an der Reichshochschule für Musik wirkte, ist in *Wien* verstorben.

In *Waiern* bei Feldkirch ist im Alter von 75 Jahren Hofrat Dr. *Edwin Komauer* gestorben, der im vorigen Jahre mit dem Musikpreis des Gauleiters von Kärnten ausgezeichnet worden war. Neben Liedern- und Kammermusikwerken ist Komauer auch mit symphonischen Kompositionen hervorgetreten, unter denen „Totila" die bemerkenswerteste ist.

Die Komponistin *Mathilde von Kralik*, aus dem Konzertsaal und dem Rundfunk bekannt, ist 87jährig in *Wien* gestorben.

Maestro *Vittorino Moratti*, der ausgezeichnete Gesangslehrer der Reichshochschule für Musik Mozarteum, ist am 21. März 1944 in Sale bei Alessandria in Italien gestorben.

Am 23. Februar ist der Musikschriftsteller *Georg Richard Kruse* im Alter von 88 Jahren in Berlin gestorben. Am 17. Januar 1856 in *Greiffenberg* in Schlesien geboren, hat Kruse sowohl als Theaterkapellmeister und Komponist wie vor allem auch als Schriftsteller und Redner eine ungemein fruchtbare Tätigkeit entfaltet. Das von ihm gegründete und drei Jahrzehnte geleitete Lessing-Museum in Berlin bildete einen hervorragenden Mittelpunkt im Kulturleben der Reichshauptstadt. Fast unübersehbar ist die Fülle seiner publizistischen Arbeiten. Zu seinen wichtigsten Werken gehören die Biographien von Albert Lortzing, dem seine besondere Liebe galt, und von Otto Nicolai. Er hat sich ein besonderes Verdienst um die *Lortzing-Forschung* erworben durch die Begründung des „Lortzing-Archivs Georg Richard Kruse", das 1941 in den Besitz der Lippischen Landesbibliothek überging. Nahezu alle Lortzingehrungen in Deutschland, u. a. auch die Errichtung des Berliner Lortzing-Denkmals, sind seiner unermüdlichen Initiative zu verdanken. Bekannt wurde er auch als Herausgeber der Opernbücher der Universalbibliothek des Verlages Philipp Reclam.

In Leipzig verstarb der Musikschriftsteller, langjährige Referent der „Leipziger Neueste Nachrichten" und Orgelmeister Prof. *Ernst Müller*. In der Bachstadt hat der bescheidene Meister neben Straube, Ramin, Hoyer und Högner ganz ausgezeichnete Pionierarbeit geleistet und sich besonders als großartiger Improvisator einen Namen gemacht. Auf der schönen Orgel seiner Universitätskirche spielte Ernst Müller Sonntag nachmittags mit vollendeter Innerlichkeit, ohne Übertönung der Registerkunst. Als Komponist von Orgelstücken und Gesängen schrieb er einen reinen, durchsichtigen Satz.

Der niederländische Komponist *J. P. J. Wierts* ist im Alter von 78 Jahren in *Den Haag* gestorben. Von seinen zahlreichen Liedern haben viele, besonders unter der niederländischen Jugend, Volkstümlichkeit erworben.

Die Schriftleitung an die Leser.

Der zweite Jahrgang unserer Gemeinschaftszeitschrift wird begonnen. Auch wir unterliegen in unserer Arbeit dem Gesetz des Krieges, das in dem größten Ringen unserer Geschichte um das Weiterleben des deutschen Volkes und der Kultur Europas allem das Gepräge gibt. Der besondere Charakter einer Gemeinschaftszeitschrift läßt es notwendig erscheinen, daß ein noch engeres Band zwischen Schriftleitung und Lesern sowie Mitarbeitern geknüpft wird, als es sonst im allgemeinen schon bei Fachzeitschriften vorhanden zu sein pflegt. Eine Zeitschrift, die unter anderem auch ein Spiegel des Zeitgeschehens sein soll, kann ihre Aufgabe nur erfüllen, wenn ein lebendiger Kontakt besteht, ein ständiger Austausch von Mitteilungen. Dieser Austausch kann noch gesteigert werden, zumal das Musikleben in der Heimat und die kulturelle Betreuung der Truppe keinen Rückgang, sondern eher neue Auftriebe erfahren haben.

Ein Mißverständnis muß allerdings gleich beseitigt werden: Der Leser darf nicht unterstellen, daß *seine* Mitteilung in jedem Falle gedruckt erscheinen müsse. Dafür reicht der begrenzte Umfang schon nicht aus, und, was noch wichtiger ist, in die Zeitschrift gehört nur das, was für alle oder mindestens für einen großen Teil der Leser lesenswert ist. Deshalb darf die bloße Befriedigung persönlicher Eitelkeiten und persönlichen Geltungsbedürfnisses nicht Veranlassung für die Aufnahme einer Zuschrift sein. Es ist wirklich auch aufs ganze gesehen nicht so unbedingt wichtig, ob in Chemnitz oder in Halle ein Orgelkonzert in einer Kirche stattgefunden hat oder ob der verdiente Musikdirektor in B. das goldene Ehejubiläum begangen hat. Es ist auch unmöglich, jeden Wehrmachtseinsatz (das gräßliche Wort Tournee ist anscheinend unausrottbar) von Herrn oder Frau XY zu registrieren, denn es befinden sich ständig einige Tausend guter Künstler in solchen Einsätzen, und es wäre unrecht, nur die Tätigkeit der Reklametüchtigen der Mitwelt zur Kenntnis zu bringen. Irgendwie wird aber jede dieser Zuschriften, auch wenn sie nicht im Wortlaut erscheint, ihre Resonanz in der Zeitschrift finden.

Was ist nun erwünscht? Daß sich die fachlich berufenen Leser zu aktuellen Fragen äußern und daß sie mit ihren Sorgen und Nöten, soweit es sich um kulturelle und kunstpolitische Fragen handelt, den Weg zu uns finden. Der Artikelteil soll kulturpolitische Ausrichtung bringen und die Auseinandersetzung mit den bewegenden Fragen der Zeit, aber fern jeglicher Polemik alten Stils, wo der Kampf als Selbstzweck eine Rolle spielen konnte. Heute kann nur gelten, was das Ganze weiterbringt. Daneben steht immer wieder die Besinnung auf das große Erbe der Vergangenheit und die Ausschau nach Wegen, auf denen wir es neu für uns erwerben können.

Die *Berichte aus den Städten* können notgedrungen auch nur das Wichtigste enthalten. Es muß den Lesern nahegelegt werden, örtliche Musikereignisse, die ihnen wichtig erscheinen, in erster Linie nicht der Schriftleitung, sondern den Mitarbeitern am Ort zur Kenntnis zu geben. Die gebotene Kürze verbietet auch hier überflüssige Ausschmückungen („wieder hatte die alte Musikstadt ein überragendes künstlerisches Ereignis zu verzeichnen"). Im allgemeinen muß heute notgedrungen die bloße Nennung der dargebotenen Werke und bei noch unbekannten oder umstrittenen eine kurze Charakterisierung ausreichen für die gewünschte Hervorhebung. Man liest diese Berichte heute auch konzentrierter als ehemals. Verständlich sind uns auch die Rückfragen von Künstlern, weshalb bestimmte Veranstaltungen in bestimmten Städten nicht erwähnt werden, aber wir müssen uns da mit der Raumnot entschuldigen und in einigen Fällen auch mit Störungen infolge des Luftterrors, der natürlich auch an unseren Mitarbeitern nicht spurlos vorübergeht.

Es ist auffällig in welch geringem Maße *unsere Soldaten* ihre Beobachtungen und Erfahrungen auf musikalischem Gebiet in den besetzten Ländern in Berichten oder kurzen Beiträgen zusammenfassen. Auch hier würden wir eine Aktivierung begrüßen.

Es ist nicht unsere Absicht, einen unnötigen Schriftverkehr heraufzubeschwören, aber es dürfte im Interesse aller Leser der Zeitschrift sein, daß sie ihr Fachorgan in besonderem Maße mit Nachrichten aller Art bedenken, denn in einer so bewegten Zeit kann auch manches Wichtige leicht übersehen werden. Vor allem möge man auch an *Fotos* denken (von Aufführungen an improvisierten Spielstätten, von besonderen Anlässen usw.), die wir großenteils allerdings erst zur Verwendung in späterer Zeit sammeln.

Hauptschriftleiter: Dr. phil. habil. Herbert *Gerigk*, Berlin-Halensee. — Anzeigenleitung: E. *Berisch*, Berlin. Jeder Nachdruck (auch auszugsweise oder mit Quellenangabe) ohne Genehmigung ist verboten. — Geschäftsstelle: „Musik im Kriege", Berlin-Halensee, Joachim-Friedrichstr. 38. — Abbestellungen können nur halbjährlich erfolgen und zwar zum 1. April oder zum 1. Oktober. Die Abbestellungen müssen spätestens einen Monat vor Beginn des neuen Halbjahres erfolgen. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele, Regensburg.

Inhalt: Heft 1/2 April/Mai 1944

Städt. Konservatorium Dortmund

Fachschule für Musik

Orchesterschule,
Opernschule, Privatmusiklehrerseminar

Ferner Unterricht in allen Zweigen der Tonkunst bis zur künstlerischen Reife

Semesterbeginn 1. 4. u. 1. 10., Aufnahmeprüfungen täglich, Anmeldung u. Auskunft durch die Geschäftsstelle Elisabethstr. 2, Tel. 26397

Konservatorium der Musik in Sondershausen (Thür.)

Ausbildung
in allen Zweigen der Musik
bis zur künstlerischen Reife

*

Dirigierkurse

während des Sommersemesters und der berühmten Lohkonzerte

*

Prospekte durch die Direktion

Carl Maria Artz, Telefon 450

Landesmusikschule Schleswig-Holstein in Lübeck

Direktor: Johannes Brenneke

Die staatlich anerkannte Musikschule für die Provinz Schleswig-Holstein. Seminar für Privatmusiklehrer, Abtlg. für Kirchenmusik, Orchesterschule. Ausbildung in allen Fächern der Musik bis zur künstlerischen Reife. Abtlg. für Volks- u. Hausmusik - Singschule. Staatl. Abschlußprüfungen im Seminar und in der Kirchenmusikabtlg., landeskirchliche Prüfungen (B u. C) für Organisten u. Chorleiter - Reifeprüfungen.

Geschäftsstelle, Lübeck, Königstr. 13 - Ruf 25971

Kammermusikveranstaltungen, Lieder- und Solisten-Abende im Gau Hessen-Nassau der NSGemeinschaft „Kraft durch Freude"

Kronberg/Taunus: Kammermusikgruppe der Heeresmusikschule Frankfurt am Main — Erich Meyer-Stephan, Baß-Bariton und Erna Stoll, Alt — Gisela Sott, Klavier, Drumm-Quartett

Limburg/Lahn: Drumm-Quartett und Erna Stoll, Alt, Gisela Sott, Klavier — Opernabend des Stadttheaters Mainz — Kammermusikvereinigung der Heeresmusikschule Frankfurt am Main — Lieder- und Arienabend Clara Ebers, Sopran und Jean Stern, Bariton vom Opernhaus Frankfurt am Main

Mainz/Rhein: Kornely-Trio — Sonatenabend Otfried Nies, Violine — Gisela Sott, Klavier — Drumm-Quartett und Erna Stoll, Alt — Violin- und Liederabend Gertrud Heckmann-Dora Großmann — Irmgard Kutsch, Klavier, Karl Maria Zwißler, Bariton, am Flügel H. Reutter

Friedberg: Drumm-Quartett — Gisela Sott, Klavier — Erich Meyer-Stephan, Baß-Bariton — Kammermusikvereinigung der Berliner Philharmoniker — Elisabeth Reichelt, Koloratursopran — Prof. Jos. Peischer, Violine — Heinz Schröter, Klavier

Bingen: Beethovenabend des Mainzer Stadttheater-Orchesters zusammen mit Bingener Gesangverein — Stroß-Quartett — Lieder- und Violinabend Gertrud Heckmann — Dora Großmann — Gisela Sott, Klavier — Drumm-Quartett

Worms: Erich Meyer-Stephan, Baß-Bariton und Erna Stoll, Alt — Stroß-Quartett — Gisela Sott, Klavier — Kammermusikvereinigung der Berliner Philharmoniker — Zilcher-Trio

Oberursel/Ts.: Drumm-Quartett — Kammermusikvereinigung der Berliner Philharmoniker — Erich Meyer-Stephan, Baß-Bariton und Erna Stoll, Alt

Hofheim/Ts.: Bläservereinigung der Heeresmusikschule Frankfurt am Main — Violinabend Elsylvia Genzmer-Jaeger — Drumm-Quartett

Wetzlar: Lore Fischer, Alt — Sonatenabend Otfrid Nies, Violine — Gisela Sott, Klavier — Stroß-Quartett — Kammermusikvereinigung der Berliner Philharmoniker — Kammersänger Walther Ludwig, Tenor

---

Städt. Konzerte Remscheid 1943/44

Hauptkonzerte

Sonntag, 5. 12. 1943, in der **Aula der Röntgenschule Lennep.** Haydn: Sinfonie Nr. 11 (G-dur); Mozart: Violin-Konzert D-dur; Beethoven: V. Sinfonie. Dirigent: Horst-Tanu **Margraf.** Solist: Erich **Röhn.**

Sonntag, 19. 12. 1943, in der **Aula der Röntgenschule Lennep.** Händel: Concerto grosso op. 6 Nr. 5; Bach: Kantate Nr. 51 („Jauchzet Gott") für Solo-Sopran, Kantate Nr. 80 („Ein feste Burg"). Dirigent: Horst-Tanu **Margraf.** Solisten: Susanne **Horn-Stoll** (Sopran), Maya **Stein** (Alt), Ferdinand **Erdtmann** (Tenor), Matti **Berben** (Baß). Chöre: **Städtischer Chor** und **Opernchor des Stadttheaters.**

Sonntag, 9. 1. 1944, in der **Stadtparkhalle Remscheid.** Bruckner: VI. Sinfonie (A-dur). Dirigent: Dr. Felix **Raabe.**

Sonntag, 6. 2. 1944, in der **Stadtparkhalle Remscheid.** Beethoven: Violin-Konzert; Brahms: 1. Sinfonie (c-moll). Dirigent: Horst-Tanu **Margraf.** Solist: R. **Schulz** (Berlin).

Sonntag, 27. 2. 1944, in der **Stadtparkhalle Remscheid.** Mozart: Konzert für Oboe, Klarinette, Fagott und Horn mit Orchester; Beethoven: III. Sinfonie (Eroica). Dirigent: Horst-Tanu **Margraf.** Solisten: Willi **Schneider,** Otto **Weißenborn,** Richard **Hanusch** und August **Frähsdorf.**

Karfreitag, 7. 4. 1944, in der **Aula der Röntgenschule Lennep,**

Karsamstag, 8. 4. 1944, in der **Lutherkirche Remscheid.** Bach: Johannes-Passion. Dirigent: Dr. Felix **Raabe.** Solisten: G. **Lammers** (Berlin), Sopran; M. **Mödl,** Alt; F. **Erdtmann,** Tenor; K. **Pantzer,** Baß; K. **Wichmann** (Berlin), Christus.

Sonntag, 14. 5. 1944, in der **Stadtparkhalle Remscheid** Dvorak: Cello-Konzert; Schubert: VII. Sinfonie (C-dur). Dirigent: Dr. Felix **Raabe.** Solist: Prof. Ludwig **Hoelscher.**

Sonntag, 18. 6. 1944, in der **Stadtparkhalle Remscheid.** Reger: Variationen über ein Thema von Beethoven; Beethoven: Klavierkonzert in G-dur; Goetz: Sinfonie F-dur. Dirigent: Dr. Felix **Raabe.** Solistin: Else **Schmitz-Cohr.**

Volkstümliche Konzerte

Sonnabend, 1. 1. 1944, in der **Stadtparkhalle Remscheid. Chöre aus Opern und Operetten.** Dirigent: W. **Herfurth.**

Sonntag, 7. 5. 1944, in der **Stadtparkhalle Remscheid. Musik so oder so!** Ein heiteres Konzert zur eigenen Auswahl mit einleitenden Worten von Dr. Felix Raabe. Dirigent: Dr. Felix **Raabe.**

Sonnabend, 27. Mai 1944, in der **Stadtparkhalle Remscheid. Musik und Technik.** Ein Wettstreit zwischen Orchester und Grammophon mit einleitenden Worten von Dr. Felix Raabe. Dirigent: Dr. Felix **Raabe.**

Ferner 8 Sonderkonzerte und 8 Hausmusiken.

MUSIK IM KRIEGE

Organ des Amtes Musik

beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Zugleich amtliche Musikzeitschrift des Amtes Feierabend in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und des Amtes Deutsches Volksbildungswerk in der Deutschen Arbeitsfront.

Gemeinschaftszeitschrift

für die Dauer des Krieges vereinigt aus

„Die Musik" 35./36. Jahrgang Max Hesses Verlag, Berlin	„Zeitschrift für Musik" 111. Jahrgang Gegründet 1834 von Robert Schumann Gustav Bosse Verlag, Regensburg
„Allgemeine Musikzeitung" 71. Jahrgang Breitkopf & Härtel, Leipzig	„Neues Musikblatt" 23. Jahrgang B. Schotts Söhne, Mainz

1. Jahrgang April 1943 bis März 1944

Geschäftsstelle: „Musik im Kriege", Berlin-Halensee, Joachim-Friedrichstraße 38

Inhaltsverzeichnis (1. Jahrgang, April 1943 bis März 1944).

Aufsätze

Berichte und kleine Beiträge

Besprochene Bücher und Noten[1]

Besprochene Schallplatten

---

[1] Die Namen der Besprecher sind eingeklammert beigefügt.

Das Musikleben

Oper

Konzert

Bilder